السَّرد في الصحافة



إعداد محمد أحداد

معهد الجزيرة للإعلام

السَّرد
في الصحافة

الرقم الدولي ISBN: 978-625-8479-02-7



إعداد
محمد أحداد

تصميم
أحمد فتّاح

الفهرس

المساهمون



أحمد سعداوي

- صحفي وروائي عراقي.
- فائز بجائزة البوكر للرواية العربية عن روايته «فرانكشتاين في بغداد»، ثم تأهل للائحة القصيرة للبوكر العالمية.
- فاز بجوائز صحفية عديدة وترجمت أعماله الروائية للغات عالمية.



عبد الكريم جويطي

- كاتب وروائي مغربي.
- فازت روايته «المغاربة» بجائزة المغرب للكتاب.
- دخلت رواية كتيبة الخراب ورواية «المغاربة للقائمة الطويلة» لجائزة البوكر العربية وترجمت بعض اعماله للغتين الفرنســية والإنجليزية.



جمال الموساوي

- إجازة في العلوم الاقتصادية من جامعة محمد الخامس/الرباط سنة 1995.
- اشتغل صحفيا لمدة 13 سنة.
- كاتب وشاعر مغربي له ستة دواوين شعرية ومقالات متفرقة في الصحف والمجلات تتناول القضايا الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.
- أصدر كتاب «صراع الاقتصاد والسياسة، تأملات في عالم مضطرب».



سعيد الحاجي

- أستاذ باحث في التاريخ المعاصر بجامعة سيدي محمد بن عبـد الله بفاس، المغرب، وحاصـل على الدكتوراه في التاريخ من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 2015.
- يشتغل على قضايا بناء الدولة والتحولات المجتمعية في المغرب خلال الفترة المعاصرة والراهنة.
- له مساهمات في مجال تاريخ الصحافة، آخرها دراسة تحت عنـوان: تاريـخ الصحافة بشـمال المغرب: قـراءة في قوانين الصحافة خلال الحقبة الاستعمارية بالمنطقة الشمالية.



عارف حجاوي

- عمل مديراً للبرامج في بي بي سي العربية بلندن، ثم مديراً للبرامج في قناة الجزيرة.
- أصدر كتب «قواعد اللغة العربية» و«زبدة النحو» بالإضافة إلى كتب متنوعة عن اللغة الصحفية.
- عمل كبيراً للمدربين (الإخراج الإذاعي) في مركز التدريب التابع لـ بي بي ســي ومشرفا على معهد الإعلام في جامعة بيرزيت.



د. أروى الكعلي

- صحفية وأستاذة بمعهد الصحافة وعلوم الإخبار في تونس منذ 2011.
- تدرس مادة صحافة البيانات لطلبة السنة النهائية ومدربة في صحافة البيانات وتصميم البيانات.
- تعاونت مع العديد من المؤسسات الدولية مثل: المركز الدولي للصحفيين، ودويتشه فيله أكاديمي.



محمد أحداد

- محرر بمعهد الجزيرة للإعلام.
- أصدر كتاب «يد في الماء ويد في النار» حول الصحافة الاستقصائية.
- حائز على الجائزة العربية للصحافة (2014)، وحاصل على الجائزة الكبرى الوطنية للصحافة المغربية (2018).



عبد المجيد سباطة

- كاتب ومترجم مغربي.
- فائز بجائزة المغرب للكتاب عن روايته «ساعة الصفر» وبلغت روايتــه «الملــف 42» اللائحة القصيــرة لجائزة البوكــر العربية للرواية.
- ترجم روايات عديدة منها فتاة الرحلة 5403 لميشــيل بوســي (2018) وأشرقت الشمس من جديد لأنتوني راي هينتو (2021).

مقدّمة

أعفانا بيتر كلارك صاحب كتاب "أدوات الكتابة.. 49 استراتيجيّة ضروريّة لكلّ كاتب" من أيّ مقدّمة طويلة قد تشرح وظيفة السّرد بشكل عامّ أو السّرد الصّحفيّ بشكل خاصّ. يكتب كلارك: "كلّ ما عليك فعله هو كتابة جملة حقيقيّة واحدة. اكتب أصدق جملة تعرفها".

وطيلة تاريخ البشريّة، حاول الإنسان أن يبحث عن كلمات صادقة للتّعبير عن أحواله: احتجاج، فرح، تمرد، تأريخ، توثيق...إلخ. ووظّف الفنّ والكلام والرّواية والأدب والخطابة، ليؤسّس لخطاب سرديّ غايته القصوى الإقناع والتّأثير.

ما ينقذ البشرية من النّسيان هو السّرد. الفراعنة بحثوا عن الخلود بالنّقوش على الجدران، العرب حوّلوا شعرهم إلى قصص سرديّة ترصد تفاصيل حياتهم اليوميّة، الأوروبيّون ابتكروا الرّواية بصفتها شكلًا من أشكال الخلود. لقد حوّل البشر السّرد إلى لغة تتملّك الشّخص عن طريق الحكاية.

وحتّى الخطاب الدّينيّ الّذي قاد البشريّة على مرّ القرون، فقد انتبه لخطورة السّرد في حياة النّاس؛ لأنّه يقوم على التّأثير والإقناع والتملُّك كذلك. وفي القرآن الكريم سور كثيرة تضجّ بالسّرد والقصص. لماذا؟ لأنّ بلاغة الإقناع تتوسّل بالحكاية، و"ألف ليلة وليلة" تكشف خطورة السّرد في حياة البشر؛ سرد شهرزاد لم ينقذها فقط من الموت المحتّم، بل حمى جنس النّساء من الانقراض. هكذا يصبح السّرد مخلصًا في الدين كما في الحياة.

لنقرأ هذه العبارة التي أوردها الأستاذ جامع بيضا في كتابه عن تاريخ الصّحافة المغربيّة: "لم يعد الحَكْيُ اختصاصًا للدّولة، صار لها منافس في الكوازيط (الصحف)، وهذا أمر خطير دفع السّلطان لاعتبار الصّحافة من باب "حاطب ليل" ومن "شرّ الأمور محدثاتها".

لا يرى أمبرتو إيكو، مؤلف "تأمّلات في السّرد الرّوائيّ" الّذي ترجمه سعيد بنكراد، أنّ الرّواية اليوم كما التّاريخ يمكن أن تستغني عن الصّحافة. هذه القدرة على الالتقاط اليوميّ -الّذي كان مذمومًا فيما مضى- لا يوفّرها إلّا السّرد الصّحفيّ.

هكذا، انتقل غابرييل غارسيا ماركيز من الاشتغال في صحيفة مغمورة إلى مجال الأدب، ليصير من الرّوائيّين الكبار في تاريخ الأدب، متّكئًا -كما اعترف بذلك- على التّفاصيل الّتي جمعها أثناء مسيرته الصّحفيّة. وماركيز ليس الوحيد الّذي قادته الصّحافة إلى المجد الأدبيّ، بل نجد أسماء مثل ساراماغو وأمين معلوف وأرنست همنغواي، الّذين قضوا جزءًا كبيرًا من حياتهم في حضن صاحبة الجلالة.

السّرد الصّحفيّ متشعّب، وإذا خضنا في أقسامه فسنتوه في التّفاصيل، وسنجد أنفسنا ننظر للسّرد في الصّحافة التّقليديّة، الصّحافة الجديدة، ثمّ يمكن تحديد خصائصه في وسائل التّواصل الاجتماعيّ، وعلى التّطبيقات الّتي لا تتوقّف عن التّطوّر.

مهما كانت الاختلافات والتّمايزات بين السّرد في الصّحافة، إلّا أنّ القالَب واحد، يمتح من الأدب لكنّه لا يتماهى معه، ويستعين به لكنْ لا يتبنّاه؛ إنّه نوع من الدُّربة يصقلها الصّحفيّ بالقراءة والقدرة على

التقـاط الأشـياء الّتـي يراهـا الآخـرون هامشـيّة وغيـر جديـرة بالاهتمام.

لا يمكـن أن ينهـض السّـرد فـي الصّحافـة فـي بيئـة تعـادي الحرّيّـة؛ لأنّ مـن شـروطه الأساسـيّة أن يكـون متحـرّرًا مـن ثقـل الرّقابـة الذّاتيّـة، والضّغـوط السّياسـيّة، وكلّ المؤثّـرات الّتي تُفضي إلى البتر، أو الحذف، أو الانتقـاء...

وفـي عصـر الصّحافـة الرّقميّة القـادرة على التّأثير الجماهيـريّ، تُقوّض الوظيفـة الاقتصاديّـة لوسـائل الإعـلام السّـمة الفطريّـة والتّلقائيّة للسّـرد، بمعنـى آخـر، فـإنّ السّياسـيّين والمعلنيـن يتحكّمـون فـي إيقـاع السّـرد، ليصبـح جـزءًا مـن الأيديولوجيا.

كـي تسـرُد، تحتـاج إلـى تملّـك المهنـة واللّغـة، ومـن سـمات الحَكْـي الاختصـار والإيجـاز. أن تكتـب قصّـة خبريّـة، يعنـي أن تبسـط الحقائـق دون الإغـراق فـي التّفاصيـل الّتـي لـن تفيـد القـارئ. حينما قُدِّمَـت رواية أدبيّة شـهيرة لناشـر معروف، قال فيما يشـبه السّـخرية "قد أكون محدود التّفكيـر، لكنّـي لا أسـتطيع فهـم كيـف يكتـب شـخصٌ ثلاثيـن صفحة لكي يصـف لنـا كيـف يتقلّـب فـي فراشـه قبـل أن يداعـب النّـوم جفنيه".

مـا الفائـدة اليـوم في أن يقـول الصّحفي أو يكتب أنّه "عصر رطب شـديد الحـرارة" أو أنّ "السّـماء تمطـر، لقـد بلّلت كل شـيء"؟ ومـا الفائدة أيضًا فـي أن يحكـي الصّحفـيّ عـن المعطيـات المتوفّرة في كلّ مكان؟ سـتختلّ وظائـف السّـرد حينمـا تحيد عن التّكثيـف الّذي له علاقة وطيـدة بالزّمن.

ولا يمكـن أن يحـدث التّأثيـر في السّـرد الصّحفـيّ، إذا أغرق في الاحتفاء

بأحكام القيمة والكليشيهات، أو إذا اطمأنّ للمسلّمات اللّغويّة؛ كأن يكتب الصّحفيّ: أبيض كالثّلج، أو أسود كالفحم، أو أفريقيا السّوداء. وهي مطبّات يسقط فيها الصّحفيّون غالبًا بسبب اللّجوء إلى الاقتباس.

الصّحفيّ الجيّد هو من يتحكّم في إيقاع القصّة: الإبطاء، التّسريع، خلق حالة التّشويق. ولن يستطيع الإمساك بها دون اختيار عناصرها قبل البدء بالكتابة. وبرغم أنّ مِن وظائفه استثارة الحواس، فإنّ السّرد الصّحفيّ ممارسةٌ واعية، تبتغي أن تبرز أصالة صوت الصّحفيّ/ السّارد، عبر تحويل المألوف إلى غريب يشدّ انتباه القارئ.

حين فكرنا في إصدار هذا الكتاب كان الهاجس الذي يشغلنا أن ننتقل بالسرد من مجرد احتفاء باللغة إلى احتفاء بالمعلومات والبيانات أولا ثم يأتي السرد، فيما بعد، ليشكل الوعاء الذي يستوعب القصة الصحفية. قادنا البحث إلى قناعة أساسية وهي أن الصحفيين العرب لا يقيمون الحد بين السرد كطريقة في بناء المعطيات وتجويد المادة الصحفية وبين اللغة كإنشاء يفسد متعة القراءة. على هذا الأساس، طرحنا الأسئلة التالية:

هل يمكن أن يحافظ السّرد الصّحفيّ اليوم على وظيفته "الاستشفائيّة" أمام تطوّر لا يرحم في التّكنولوجيا الحديثة؟ هل ما يزال الإنسان محور الحكاية؟ كيف نحكي قصّة صحفيّة؟ وأين ينتهي الأدب، وتبدأ الصحافة؟ وما مساحة التّعايش بينهما؟ وكيف تبرز الأشكال السّرديّة الجديدة؟ وما التّقنيات الّتي ينبغي على الصّحفي أن يتوفّر عليها من أجل بناء قصّة سرديّة مكثّفة ومشوّقة؟

أسئلة تمنح معهد الجزيرة للإعلام تأشيرةَ رصد تجربة السّرد الصّحفيّ في العالم العربيّ، بعيدًا عن الأحكام التّقليديّة الّتي تربط السّرد باللّغة أو بالأدب. ربما طغى النّقاش حول الأدب في الصّحافة، لكنّ مقالات وأبحاثًا قليلة قاربت ثيمة السّرد بصفتها تقنية تستعير من الخيال لفحص وقائع حقيقيّة.

يهدف الكتاب أوّلا، لطرح أسئلة عن توظيف السّرد في الصّحافة العربيّة، كما أنّه يشكّل دليلًا إرشاديًّا يتضمّن قواعد وقوالب صاغها كتّاب كبار من العالم العربيّ بناء على تجربتهم العمليّة، وبناء على الخبرة الّتي راكموها، سواء في الصّحافة أو في مجال السّرد، آملين أن يشكّل الكتاب "منهاجًا" لمن يريد أن يحكي قصّة جيّدة.

معهد الجزيرة للإعلام

السّرد الصّحفيّ وصناعة اللّغة الجديدة

أحمد سعداوي

(1)

قد يبدو من المثير بالنّسبة للمتابع أن يلاحظ أنّ الصّحافة وفنّ الرّواية الحديثين خرجا من رحم واحدة تقريبًا، عمادها الأساس تضافر صعود البرجوازيّة الأوروبيّة مع ولادة الطّباعة الحديثة بالحروف المنفصلة في القرن التّاسع عشر، المتطوّرة عن اكتشاف الألمانيّ غوتنبرغ.

يرى ألبيريس في كتابه "تاريخ الرّواية الحديثة" أنّ الرّواية مرّت خلال نشوئها بمراحل عدّة، ولكن "التحوّل الكبير الّذي سيؤكّد نموّها وقوّتها ونجاحها" قد حدث في القرن التّاسع عشر؛ إذ غدت الرّواية "وثيقة" محوّلة إلى رواية. "وهذا التّحوّل يعود إلى ظروف نشرها. ولن نستطيع أن نفهم الرّواية الواقعيّة الكبرى في القرن الماضي (يقصد القرن التّاسع عشر) ما لم نلحظ قبل كلّ شيء أنّها كانت موجّهة أوّل الأمر للظّهور في مجلّة أو جريدة يوميّة".

ويوضّح ألبيريس لاحقًا أنّ النّجم الأكبر لتيّار الرّواية الواقعيّة -الّتي تمثّل تحوّلًا كبيرًا في مسار الرّواية حتّى يومنا هذا- هو الرّوائيّ الفرنسيّ بلزاك. ويتضمّن التّيّار الصّاعد أسماء من مثل الإنكليزي ديكنز، ويتوّج لاحقًا باسم كبير هو الروسي ديستويفسكي.

دلالات هذا التحوّل عديدة، ولكنّني أنتقي منها هنا الإشارة إلى الحامل الثّقافيّ/الاجتماعيّ للعصر، وهو في المثال أعلاه كان الجريدة والمجلّة. فلم يكن للرّواية الواقعيّة أن تظهر دون وجود الصّحيفة، وكلّ روايات نجوم هذا التّيّار ظهرت مُسلسَلَةً في الصّحف، بل إنّ ألبيريس يجزم أنّ روائيًّا مثل ديستويفسكي لم يكن سوى "كاتب روايات متسلسلة"، وأنّ ديكنز ما كان له أن يغدو روائيًّا لولا وجود الصّحف.

كانـت الصّحـف فـي الحقيقـة ابتـداءً مـن ذلـك الوقـت، وفـي وسَـطٍ منفتِح نسـبيًّا وقليل الرّقابة، تسـتفيد من الرّوايات المتسلسـلة لزيادة مبيعاتها بين القـرّاء. وقـد لا يبـدو غريبًـا بعـد ذلك أن نعـرف أنّ الرّوايات المتسلسـلة والمبالـغ الّتـي يتقاضاهـا الرّوائيّ آنذاك لقاء المزيد مـن الفصول لروايته المنشـورة فـي الصّحيفـة، كانـت سـببًا فـي سـماكة حجـم الرّوايـات حيـن طُبِعَـت في مجلّـدات لاحقًا.

أميـل شـخصيًّا إلـى افتـراض أنّ هنـاك منطقـة أعمـق لتشـابك العلاقة ما بيـن الصّحافـة والرّوايـة؛ فكلا الفنّيـن يغتـرف مـن الواقـع الحـيّ، كمـا أنّ كلاهمـا (الرّوايـة والصّحافـة) كانـا علـى أعتـاب اختراع لغـة جديدة، خـارج لغـة الكتـب التّراثيّـة. وفـي المثـال الأوروبـيّ أسـهمت الصّحافـة والرّوايـة معًـا فـي تطويـر اللّغـات الوطنيّـة الأوروبيّـة وإثرائهـا علـى حسـاب اللّاتينيّـة المندثـرة.

وهـذا مسـار مشـابه فـي واقـع الحـال لمـا جـرى فـي العالـم العربـيّ؛ فالصّحافـة كانـت تتابـع الحـوادث اليوميّـة والأخبـار المتنوّعـة ذات المصـادر الحياتيّـة، وكان الكاتـب الصّحفـيّ مضطرًا إلـى "اختراع" لغة جديـدة مهجَّنـة، هـي خليـط مـن اللّغـة التّراثيّـة والمفـردات والمسـمّيات والصّياغـات الشّـعبيّة السّـائدة. حتّـى إنّ بعـض رجـال الدّيـن أدانـوا هـذه اللغـة، واشـتكى البعض الآخـر مـن ضيـاع اللّغـة العربيّة والتّهديـد الّذي تتعـرّض لـه بسـبب لغـة الصّحافـة.

لكـنّ الصّحافـة -بسـبب طبيعتهـا الخاصّـة، وباعتبارهـا وسـيلة اشـتباك لغـويّ مـع واقـع متحـرّك وحـيّ- أسـهمت فـي تطويـر اللّغـة العربيّة، بل إنّنـي أعتقـد أنّ الأدب العربـيّ كان يسـتفيد مـن اللّغـة الّتـي اخترعتهـا

الصّحافـة، وصـارت مع ظهور الإذاعة والتّلفزيون لغة شفاهيّة نسـمعها ونتأثّـر بهـا علـى مـدار الوقت.

(2)
نقطـة التقـاء أخـرى بيـن الصّحافـة والرّواية هي سـعيهما لتمثيـل الواقع. وكان هـذا الاهتمـام موازيًـا للتّدويـن، وكأنّ عصر الشـفاهية كان مناسـبًا لحكايـا الارتحـال الـى الخيـال المفـرط، كما في قصـص السّـيرة الهلاليّة وألف ليلة وليلة وعنترة بن شـداد وغير ذلك. يوازي ذلك في الصّحافة، أو الجـذور البعيـدة للصّحافـة، انتقـال الأخبـار مشـافهةً، مع مـا يصاحب ذلـك مـن اختـزال وتكثيـف، وتركيز علـى الأحـداث المهمّة فقط.

يبقـى أنّ الصحافـة -بسـبب طابعها الشّـموليّ وإيقاعها الأسـرع من إيقاع إنتـاج الأدب- كانـت متقدّمـة دائمًـا فـي إحـراز الواقعيّـة علـى الأدب؛ فالصّحيفـة الّتـي تصـدر بعـدّة صفحـات تعطـي صورة شـاملة عـن العالم كمـا كان يـوم أمـس، أو هكـذا توحـي لقارئهـا. ثمّ تُنسَـخ هـذه الصّورة أو تُعَدَّل فـي عـدد يـوم غـد، وهكذا تباعًا، فـي إثراء وتوسـيع ونقض ومحو وتكثيـر لا يسـتطيع الأدب مجاراتـه أبدًا.

بـل إنّ الأدب صـار لاحقـا يسـتعير مـن الصّحافـة وقائـع أو حـوادث أو تفصيـلات يحتاجهـا فـي بنـاء معمـاره الفنّـيّ، كمـا فعـل مثـلًا فلوبيـر مع روايتـه "مـدام بوفـاري" الّتـي التقـط حكايتهـا مـن خبـر فـي صحيفـة.

مـن زاويـة أخـرى، كان لتطـوّر الصّحافـة أثر فـي جعل المـادّة الصّحفيّة منافسًـا لـلأدب نفسـه. إنّ القصّـة الصّحفيّـة، والمقـال الرّائـق بقلـم أديـب متمكّـن مـن محاسـن اللّغـة، يشـبع حاجـات القـارئ للمطالعـة وإزجـاء

الوقت للمتعة والفائدة معًا، وكأنّ الصّحافة بهذا تغزو المناطق الخاصّة للأدب وتستعمر أجزاءً منها.

إنّ الكاتب الصّحفيّ يمدّ قارئه بمادّة منتظمة على مدى أيّام أو أسابيع، ويبقى على صلة حيّة معه، كما أنّه يلاحق ما يشغل هذا القارئ ويعلّق عليه، على خلاف الأديب الّذي ينكفئ إلى عزلته الكتابيّة السّنة والسّنتين لإنجاز عمله الروائيّ، وهو عمل -بسبب طبيعته الخاصّة- يعلّق على حوادث ماضية، ويفكّك مراحل زمنيّة صارت من التّاريخ وليست من الواقع الرّاهن المتحرّك.

(3)

تذهب الصّحافة إلى السّجلّ المدنيّ للوقائع من جرائم وزيجات وطلاقات ومشاكل اجتماعيّة مدوّنة، كي تصنع منها مادّتها الصحفية، ولكن بالزاك قال ذات يوم إنّه يطمح إلى جعل الرّواية تنافس السّجلّ المدنيّ في دقّته وثرائه الأنثروبولوجيّ والمعلوماتيّ.

هذا ما أعادت رواية القرن العشرين النّظر فيه، بل إنّ تعزيز الصّحافة لمكانتها باعتبارها مرآة واقعيّة لعصرها، دفع الرّوايةَ إلى التّفكير بمساحات لم تغزُها الصّحافة بعد.

ظهر ذلك بوضوح مع الرّواية الحداثيّة الّتي جعلت من التّحليل النّفسيّ موضوعًا معرفيًّا وفلسفيًّا لها، فَسادَ تيّارُ الوعي في هذه الرّواية، وصارت الرّواية تكتب نصوصًا لا تشبه الصّحافة، أو بتعبير أدقّ: لا تستطيع الصّحافة أن تستفيد منها، كما هو الحال مع رواية "يوليسيس" لجيمس جويس أو "البحث عن الزّمن المفقود" لبروست.

صارت الرّواية منفصلة عن "واقعيّة الصّحافة"، بل وتشكّك في أنّ الصّحافة تعكس الواقع فعلًا، وتؤكّد أنّ هناك مسارات أخرى للواقع لا تستطيع الصّحافة رصدها أو نقلها.

إنّ الأدب ضمن هذا التّفكير هو أكثر واقعيّة وصدقًا من الصّحافة؛ لأنّ الواقع المعكوس فيه أكثر كثافة وتنوّعًا، بينما ذلك المعكوس في الصّحافة يبقى مسطّحًا ومختزلًا ومكثّفًا وسهلَ التّناول والهضم.

جاءت الرّواية الفرنسيّة الجديدة لترمي نفسها مسافة أبعد عن واقعيّة الصّحافة، أو نمط القصّة الصّحفيّة. لتتخلّى عن الدراما وعن العقدة والذّروة في الأحداث، بل وعن الشّخصيّة الإنسانيّة نفسها، كما في رواية "غيرة" لآلن روب غرييه.

لكنّ هذا الانشغال بما يجعل الأدب أدبًا محضًا غير قابل للاستثمار من قبل الفنون المجاورة -ما الصّحافة أو حتّى السينما الّتي سطت هي الأخرى على مساحات كانت حكرًا على الأدب سابقًا- انتهى بالأدب إلى أن يغترب أكثر، ويتحوّل إلى شيء خارج التّواصل البشريّ، أو يقترح للتّواصل شروطًا معقّدة لا تتوفّر عند الجميع غالبًا.

(4)

من المثير أنّه برغم تواتر التّأكيد عند الأدباء الروائيّين عبر حقب ومراحل مختلفة على الحاجة إلى ما يجعل الأدب أدبًا، فإنّ العلاقة "الأخويّة" مع الصّحافة ظلّت وثيقة.

قد ينظر الرّوائي إلى النّصّ الصّحفيّ على أنّه نصٌّ يوميّ مستهلك،

سرعان ما يذوي صباح اليوم اللّاحق، ولكنّ الروائيّ هو نفسه، من بين كلّ مقتني الصّحف الّذين سيمسحون بأوراقها زجاج نوافذهم في اليوم التّالي، مَن يعرف أهمّيّة هذا الخبر اليوميّ العابر، باعتباره وثيقة يرجع إليها في عمله اللّاحق.

لقد اعتاش كلّ الأدباء على أرشيف الصّحافة بصفته مادّة أساسيّة في جمع المعلومات، وضبط تواريخ الحوادث، أو حتّى وصف ملابس وتسريحة شعر شخصيّة ما ظهرت في صورة بصحيفة.

كما أنّ الأدباء يقيمون في جزيرة مجاورة لجزيرة الصّحافة. ومن يراجع التّواريخ سيرى أنّ الكثير من الأدباء هم إمّا صحفيّون أو ينشرون بانتظام في الصّحافة، وبدت مهنة الصّحافة هي المهنة المعتادة -وربّما المحبّبة- لممارسي الكتابة الأدبيّة.

كما أنّ الأديب، حتّى يومنا هذا الذي سادت فيه مواقع التّواصل الاجتماعيّ، سيبقى يبحث عن صورته في الصّحافة، وصورة ما نشرَه من مؤلّفات وروايات.

إنّه يعترف بأنّ الظّهور في الصّحافة هو ظهور في الواقع. وما لا يظهر في الصّحافة سيكون من السّهل التّشكيك بوجوده في الواقع. من أشهر الأمثلة على عمل الأدباء في الصّحافة هو آرنست همنغواي، الّذي كان مراسلًا في أوروبا لتغطية الحرب الأهليّة الإسبانيّة، ثمّ الحرب العالميّة الثّانية في أماكن متعدّدة من أوروبا والعالم.

ولا أورد مثال همنغواي من أجل ذلك فحسب، وإنّما لأنّه اعتمد اللّغة

البرقيّـة المتقشّـفة الّتـي كان يكتـب بهـا تقاريـره ويرسـلها إلـى صحيفـة "كنسـانس" فـي أمريـكا، فـي كتابـة قصصـه. وكان لـهذه اللّغـة الأدبيّـة الخاصّـة تأثيـر فـي أديـب أكبر سنًّا منـه هو وليم فولكنـر. ثمّ أثّـرت لاحقًا -مـا بعـد شـحوب تيّـار الواقعيّـة الفرنسـيّة الجديـدة، فـي منطقة الـرّدّ على رهبنتهـا الأدبيّـة- علـى تيّار الواقعيّة السّـحريّة، الّتي مثّلـت منطقة متقدّمة لأدب مـا بعـد الحداثـة في العالـم، وبالذات عند غابرييل غارسـيا ماركيز، الّـذي بـدأ مثـل همنغواي حياته العمليـة صحفيًّا، بل وغـدا صحفيًّا معروفًا وشـهيرًا فـي كولومبيـا قبـل أن يُعـرَف بصفتـه روائيًّـا قديرًا.

لقـد أنهـت تيّـارات أدب مـا بعـد الحداثـة هـذا الارتيـاب مـن الصّحافـة ولغتهـا وسـطوتها لتمثيـل "النّـصّ الأكثـر واقعيّـة" عـن الحيـاة. وصرنـا نقـرأ مثـلًا روايـات مكتوبـة بلغـة الرّوبرتـاج الصّحفي، كما فـي الأعمال الأولـى لماركيـز.

صـار هنـاك نـوع مـن الاعتراف بـأنّ الصّحافة بسـبب طبيعتهـا الخاصّة هـي المعمـل الأساسـيّ الّـذي تُصنَـع فيـه اللّغـة الجديـدة كلّ يـوم، وأنّ الهـروب منهـا هـو نفـي إلـى مناطق قاحلة لا يوجد فيها شـيء لم تستولِ عليـه الصّحافـة بعد.

(5)

علـى المسـتوى الشّـخصيّ؛ كنـتُ صبيًّـا مراهقًـا حيـن دخلـتُ دار ثقافـة الأطفـال التّابعـة لـوزارة الثّقافـة العراقيّـة فـي منتصـف الثمانينيـات مـن القـرن الماضـي، كرسّـام متمرّن، ثمّ سـرعان ما رأيـتُ قصّة "كومكيس" مسلسـلة منشـورة لـي فـي أحـد أعداد مجلّـة "مجلّتـي" الّتي كانـت تصدُر عـن الـدّار آنذاك.

كان هذا أوّل اشتباك لي أنا الكاتب المبتدئ والرسّام مع الصّحافة، ثمّ عُدتُ شابًّا وعملتُ في عقد التّسعينيات في مهن صحفيّة عديدة، مصحّحًا لغويًّا ومصمّمًا طباعيًّا ومنفّذًا، وكنت أتجنّب العمل الصّحفيّ في ذلك الوقت، ولكنّ الأمر اختلف بعد 2003، فدخلت بقوّة عالم الصّحافة ونلت جوائز عن تحقيقات صحفيّة نشرتها.

عملت في الصّحافة الورقيّة في أهمّ الصّحف العراقيّة، والإذاعيّة مراسلًا لراديو البي بي سي في بغداد، والتّلفزيونية معدًّا وكاتبًا ومخرجًا للبرامج والأفلام الوثائقيّة في قنوات الحرّة الأمريكيّة والقناة العراقيّة الرّسميّة وغيرها.

يمكنني القول، بثقة، إنّ للصّحافة فضلًا كبيرًا على شخصيّتي بصفتي أديبًا وروائيًّا. لقد منحتني فرصة ثمينة لتغذية فضولي للتعرّف، ووفّرت لي سببًا معقولًا كي أذهب إلى أقصى الجنوب، في ميناء النكعة بالفاو المطلّ على الخليج، أو إلى مدينة الشيخان في شمالي الموصل، أتفحّص دير الربّان هرمز أقدم الأديرة المسيحيّة في العراق والمنطقة وأغربها، فالجزء الأساسيّ منه محفور على الجبل الكلسيّ. بسبب الصّحافة أعدت اكتشاف الحياة من حولي، وتعرّفت على بلدي بشكل أوثق. كما أنّ الطّابع العمليّ للكتابة الصّحفيّة روّض نزقي الأدبيّ ومزاجي الكتابيّ؛ فأنا ملزم غالبًا بتسويد العديد من الصّفحات، ليس استجابة لوحي أو إلهام، وإنّما لأنّه عمل مطلوب منّي.

هذا التّرويض كان مفيدًا في تطويع برنامجي الكتابيّ السّرديّ، وفي أن ألزم نفسي بمواعيد لإنجاز رواياتي ورفع لياقتي الكتابيّة، بحيث لا أتبرّم ولا أتضايق من طول الوقت الّذي أنفقه في سبيل إنجاز فصلٍ

من رواية جديدة.

الشّيء الآخر الأساسيّ أنّني أستثمر الكثير من تقنيات الروبورتاج الصّحفيّ وأوظّفها في الكتابة الرّوائيّة. وفي الجانب الآخر، أعرف تمامًا أنّ اللّمسة الخاصّة في كتابتي الصّحفيّة آتية من مهاراتي الأدبيّة، وكأنّ الفنّين هنا يخدمان بعضهما البعض ويقدّمان أدواتهما لبعضهما. لكنّ هذا في الصّورة الإجماليّة العامّة لا يرسم صورة ورديّة لامعة على الدّوام؛ فالصّحافة ليست مجرّد كتابة، فهي استهلاك للوقت والجهد العصبيّ، وأيضًا اشتباك مع قضايا عامّة، وقد تجلب المشاكل والتّهديدات، كما أنّ المشغل الصحفي يستوجب نوعًا خاصًّا من الرّصد والمتابعة، لا علاقة وثيقة له بمشغل الأديب والرّوائيّ ونوعيّة الحاجات الّتي يرصدها أو يسعى لالتقاطها.

إنّ الصّحفيّ الجيّد والأديب الجيّد، وفق تجربتي الخاصّة، لا يمكن أن ينموا معًا، ولا بدّ لأحدهما أن يعتاش على الآخر ويقهره ويجعله خادمًا ذليلًا له.

ولأن شخصيّتي بصفتي أديبًا وفنّانًا قد تحدّدت بزمن طويل قبل شخصيّتي بصفتي صحفيًّا، ولأنّني أقرب إلى الأدب منّي إلى الصّحافة، فقد كنتُ أتحيّن الفرص دائمًا للتملّص من الصّحافة لصالح الأدب. ولذلك؛ كان من الطّبيعي أنّ الفترات الّتي قضيتها في إنجاز أعمالي الرّوائيّة هي نفسها الفترات الّتي كنت أنقطع فيها نهائيًّا عن العمل الصّحفيّ.

لقد استقلتُ من عملي في قناة الحرّة مثلًا كي أذهب لإعداد المسوّدة

الثّالثـة والأخيـرة مـن روايتـي "فرانكشـتاين فـي بغـداد". مـا كان مـن الممكـن أن أقـوم بالعمليـن فـي وقـت واحـد، وكنـتُ بحاجـة إلـى التّركيز الشّـديد منعـزلًا عـن كلّ شـيء علـى مدى ثمانية عشـر شـهرًا حتّى أكتب الرّوايـة وفـق مـا أحـبّ وأرغب.

(6)

الّـذي لـه تجربـة مـع الصّحافـة ومـع الأدب فـي الآن ذاتـه سـيعرف أنّ هنـاك إمكانيّـة للاعتـراض علـى "واقعيّـة" الصّحافـة وادّعائهـا بأنّهـا "مـرآة" للواقـع، وأنّ الفاصـل بيـن الأدب والصّحافـة ليس مجـرّد اعتماد الأوّل علـى التّخييـل، ووجـود عَقْد بيـن الكاتـب والقـارئ بـأنّ مـا يقرؤه هـو اختـلاق واختـراع. بينمـا الثّانـي، يزعـم أنّـه ينقـل بحيـاد مـا يجـري فـي الواقع.

الرّاصـد والمتأمّـل سيرى أنّ فـي كلا الفنّيـن ثمّـة انتقاء وانحيـازًا وحذفًا وتلصيقًـا وتبئيرًا وتمثّـلًا نصّيًّا.

فالانتقـاء هـو جوهـر التّأليـف، ولا يمكـن لـك سـوى أن تأخـذ مـا يناسـب مقاصد التّأليف وتلفظ ما سـواه. والانحياز سـمة بشـريّة، ولا يوجد نصّ مـن دون انحيـازات، ويمكـن القـول: انحيـازات ذات طابـع أيديولوجـيّ، فكـريّ، عقائـديّ... إلخ.

أمّـا الحـذف هنـا فهـو إبعـاد عنصـر موجـود بشـكل واضـح فـي الصّورة مـن أجـل الاختـزال والتّكثيـف، أو مـن أجـل تعزيـز الانحيـازات؛ لأنّ العناصـر المحذوفـة تربك الصّـورة الكاملة الّتي يتطلّبهـا الانحياز. كذلك الأمـر مـع التّلصيـق حين تجمع فـي تجاور ما بين صـورتيـن متباعدتين،

ثمّ التبئير حين تجعل حدثًا ما أو شخصًا هو محور القصّة الّتي تكتبها، وتجعل غير ذلك ملحقًا أو في هامش البؤرة.

أمّا التمثّل النّصيّ فهو يفترض أنّ كلّ ما يدخل في اللّغة يخضع لطبيعتها، وبالتالي فإنّ أيّ نصّ لغويّ يدّعي تمثيل الواقع أو عكس صورته، هو في جوهره منطقة وسطى ما بين هذا الواقع المعكوس وما بين الطّبيعة الدّاخليّة للّغة، أو ما تسمح اللّغة بظهوره وما لا تسمح .

إنّ هذه السّمات الآتية من الطّابع الشّخصيّ تبقى حاضرة في الصّحافة مهما ادّعت من حياد وموضوعيّة، فضلًا عن كونها تفعل فعلها في لغة الصّحافة ذات التّوجّه الصّريح في الانحياز الفكريّ والعقائديّ، أو في رغبة الجهة المتحكّمة بالوسيلة الصّحفيّة أن توصل رسائل محدّدة إلى جمهور المتلقّين. وقد فصّل إدوارد سعيد في كتابه "الثّقافة والإمبرياليّة" هذه الانحيازات، الّتي هي مخترعات أدبيّة خاصّة، في توجيه الخطاب الّذي يدّعي أنّه محايد أو موضوعيّ في الصّحافة والبحوث ومخاطبات السّلطة.

برغم كلّ ذلك، فإنّ المتلقّي العامّ وهو يقلّب صحيفة حكوميّة أو يطالع قناة تلفزيونيّة أو يستمع لإذاعة، يعرف بأنّ ما يُعطى إليه هو واقع بنسبة كبيرة، ولكنّه يفهم أنّ هناك آليّات انتقاء وحذف وتبئير في كلّ ما يتلقّاه من مادّة إعلاميّة؛ لذا فهو يتحرّى مصادر صحفيّة أخرى من أجل التّأكّد والتّيقّن من قضيّة معيّنة.

إنّ تجاور وسائل إعلام عديدة في نقل حدث واحد بعينه، وحرّيّة

المتلقّي في التّجوال بين مصادر إعلاميّة وصحفيّة متعدّدة، يحدّ من "اختلاقات" الصّحافة، ويخفّف من "أدبيّتها" وخياليّتها. وهكذا ينتعش السّرد الصّحفيّ بصفته فنًّا قائم الذّات.

(7)

مع الاكتساح الظّافر لعصر المعلوماتيّة والصّورة ومواقع التّواصل الاجتماعيّ، فإنّ مواقع الصّحافة والأدب التّقليديّة تزحزحت بشكل واضح، وما عاد الفاعل اللّغويّ الّذي يمثّله الأديب أو الصّحفيّ يحتكر حقّ الفعل الكلامي، وصار المجتمع كلّه يمارس أشكالًا من الصّحافة والأدب والسّرد (ما دمتُ كلّ مرّة يذكّرني المحرّر بأنّه عليّ أن أركّز على السّرد)، وتوفّر المنتجات الشّعبيّة الجديدة إشباعًا لجمهور واسع، كان من المفترض أن يكون، كما أسلافه، مستهلكًا للصّحافة والأدب في صورتيهما المعروفتين.

يقضي الكثير من الأفراد، ممّن كان أمثالهم سابقًا جمهورًا متوقّعًا للصّحافة والأدب، ساعات طويلة على مواقع التّواصل الاجتماعيّ، ليتلقّوا آخر الأخبار والتّحديثات عمّا يجري في الحياة من حولهم، كما أنّهم يقرؤون ويسمعون ويشاهدون مقاطع فيديو تعرِض موادّ أدبيّة من الأدب الشّعبيّ أو الأدب النّخبويّ أو العالميّ.

إنّ موادّ مواقع التّواصل الاجتماعيّ صارت جزءًا أساسيًّا ممّا تعرضه الصّحافة النّظاميّة من تلفزيون وصحافة ورقيّة وما إلى ذلك. خاصّةً تلك الموادّ الّتي تأتي من مناطق لا تدخل إليها الصّحافة، أو تمثّل مناطق خطر شديد عليها؛ كساحات الحروب والمواجهات أو التّظاهرات الشّعبيّة.

جوهر العمل الصّحفيّ ما زال هو ذاته، ولكنّ الوسائط تغيّرت، ومعها صار هناك صعود أكبر للشّفاهيّة والشّعبويّة أثّر أيضًا حتّى على الأدب، بل إنّ هناك تيّارًا أدبيًّا مجاورًا لصعود مواقع التّواصل الاجتماعي وحضورها في الحياة العامّة، إنّه تيّار لا ينال الاعتراف من قبل النّخبة الأدبيّة غالبًا، لكنّه يفرض نفسه في سوق الكتاب، وله جمهوره المرتحل من جمهور النّجوم في مواقع التّواصل الاجتماعيّ نفسها.

(8)

برأيي، إنّ التّطوّر والنّموّ المتسارع في عالم الوسائط، سيؤثّر أكثر وأكثر على كلٍّ من الصّحافة والأدب. من الواضح أنّ هذه الوسائط الجديدة تأخذ وظيفة الوسائط القديمة في الصّحافة والإعلام، أو على الأقلّ تُزاحمُها، ولكنّها كما أرى تفرض رهانات جديدة على الأدب الّذي يريد أن يبقى ضروريًّا لقارئه، هذا القارئ المخترق والفاعل داخل عالم الوسائط التّواصليّة الجديدة.

ربّما مِن أثر ذلك أن نرى الأدب يتخفّف من شروطه النّوعيّة لصالح الاقتراب من مزاج الوسائط الجديدة، مكرّرًا موقف الاستجابة ما بعد الحداثيّة الإيجابيّ من المتغيّرات حول الأدب، لا موقف الحداثة المتحفّظ والمرتاب من نهب فنون مجاورة لما كان من حصّة الأدب وحده سابقا

السّرد الصّحفيّ.. الاحتفاء بالتّفاصيل والمعلومات

عبد الكريم جويطي

كان أعظم إنجاز حقّقه الإنسان في العهود السّاحقة -وهو يدأب على الانفصال المؤلم عن الطبيعة، ليؤسّس شيئًا خاصًّا به يتعالى به على منطق الغابة- هو الثّقافة بوصفها أنساقًا وبنى سيضبط بها الجماعةَ وينظّم ردودَ أفعالها ويحاور بها الطّبيعة، ويبني بها تجربة قابلة للحياة من بعده. إنجازه هذا هو حين تمكّن من أن يربط كلمة بكلمات أخرى وأسَّس جملة. هذا البناء المدهش للّغة كان أعظم شيء قام به الإنسان الأوّل، أعظم من بناء الدّور والنُّصُبِ المَأثَمية والسّدود الصّغيرة وسواقي إيصال الماء، أعظم من أدوات الصّيد وقتال المجموعات المنافسة، بل أعظم حتّى من تدجين النّار والانتقال من النيِّئ إلى المطبوخ، وتدجين الحيوانات والاهتداء المبكّر جدًّا لتحريم زنا المحارم.

حين كان الإنسان الأوّل يجرّب ربط كلمة بكلمة، كان في الحقّ يضع أهمّ ما ستنجزه البشريّة في وجودها على الأرض؛ البناء الشّاهق الذي لن تنال منه تقلّبات الظّروف ولا عاديات الزّمان، ولن يطاله البلى ويصير أطلالًا يحلو عندها الوقوف أبد الدهر، بناء مسكن الكينونة: "اللّغة" على حدّ تعبير هايدغر، حيث سيقيم ويسمّي العالم من حوله ويصنّفه ويرتّبه ويعقِله، حيث سيتذكّر ويحلم ويتخيّل. والأهم من هذا كلّه حيث سيمتلك الأداة الّتي سيُعبِّر بها وينقل المظلم الّذي بداخله إلى نور الخارج.

ليست اللّغة شيئًا ابتكره الإنسان مع ما يفترضه هذا من أسبقيّة أنطولوجيّة له عليها، لسبب بسيط هو أنّه لم يصِر إنسانًا إلّا باللّغة، إنّها الشّرط الوجوديّ الأوّل الّذي انفصل به عن الطّبيعة وامتلك القدرة على أن يسمّيها، وخلق منذئذ الثّنائيّة الّتي يستوي عليها العالم

فـي نظـره: الصّوت ودلالته، الشّـيء واسـمه، العالـم وتَهَجّيه في كلمات، ومـا يوجـد خـارج اللّغـة لا يوجـد فـي الإدراك والفهـم، كأنّ مـا يحيـط بالإنسـان صـار رهيـن التّحقّق فـي اللّغـة ليتحقّق فـي الوجـود.

لـم تكـن اللّغـة بديـلًا عـن العالـم لأنّهـا هـي العالم، وهـي ليسـت مهمّة في حدّ ذاتهـا بقـدر مـا كانـت قدرتهـا علـى منحـه ملَكـة السّـرد بمـا فيـه مـن محـاكاة واسـترجاع وبنـاء إدراكٍ للعالم كأشـياء متسلسـلة. الجمل الأولى الّتي بناها الإنسـان لم تكن تأمُر ولا تسـأل ولا تفسِّـر، وإنّما تَسـرُد مثلها مثـل تلـك الرّسـومات الّتي كان ينجزها في الكهوف حفـرًا أو تلوينًا لتخليد انتصاراتـه علـى أعدائه، أو لاسـتعادة مشـهد صيد انتهى نهاية سـعيدة، أو لتمجيـد القـوى الخارقـة المحيطـة به. لـم تكن اللّغة آنذاك تَضيـع في ابتذال الحيـاة اليوميّـة. كانـت لها مهمّة شـبه مقدّسـة وهـي بناء الذّاكـرة الجماعيّة والفرديّـة لمراكمـة الخبـرات ومـا تـمّ تحصيلـه مـن هـذا الارتطام القاسـي بالعالـم. ولا ذاكـرة دون سـرد؛ لأنّ الذّاكـرة نسـيج سـرديّ بالأسـاس، هي التّجربـة حين يسـتولي عليها السّـرد ويعيـد بناءها.

لقـد عـرف الإنسـان الأوّل مبكّـرًا أنّـه لا يملـك إلّا السّـرد لمواجهـة عمل الزّمـن وإنقـاذ مـا يمكـن إنقـاذه؛ فالسّـرد هـو محـاولات البشـر الأوائـل لتأسيس شـيء يبقـى للخلـف، شـيء ينقـل الخبـرة والرّؤيـا والدّهشـة والسـؤال. وبشـكل مبكّـر، صـار لـكلّ شـيء مـن أشـياء العالـم الغريبـة والمُلغِزَة حكايـة، وصـارت الحكايـة هـي الأداة العجيبـة الّتـي ابتكرهـا الإنسـان لتدجيـن العالـم من حوله وأنسَـنَةِ توحُّشِـه ومنح إجابات للأسـئلة الكثيـرة الملقـاة فـي المسـارب. وفـي الحكايـة، تكلّـم الإنسـان وتكلّـم كلّ مـا حولـه أيضًـا، لـم يكـن يهمّـه صوتـه بقـدر مـا كانـت تهمّـه اسـتضافة الأصـوات القادمـة مـن السّـماء في شـكل رعد وصواعـق، ومن الأرض

في شكل زلازل وبراكين وينابيع، ومن الأشجار والنّباتات في شكل تخلّق معجِز للحياة والموت وفق فصول معيّنة، ومنحها معنى في حياته. في رحم الحكاية، وُلدت الأساطير والأديان. لم يُرَوِّع الإنسان شيء من أشياء العالم مثل ما روّعه الموت، ولم يجد ما يقاوم به هذه الحقيقة المرعبة غير أن يؤصّل التّجربة في حكاية أو مَثَل أو قول مأثور، ويبني ما يبقى في منجاة من آلة المحوِ الرّهيبة.

إنّ للإنسان لغة وسرديّة بناها قطعةً قطعة ليرى فيها نفسه ولِيُهَرّب بداخلها ما يمكن تهريبه من تجارب وحكم ورؤى للعالم. كلّ العالم الّذي يحيط بالإنسان أصمّ، قاسٍ، غريب، والأَنْسَنة الوحيدة الممكنة لكلّ هذا الجَفَاء هو بناء سرديّة تدجّن وتفسّر وتمنح معاني لكلّ الأشياء المفتقدة للدّلالة. وُلدت الرّواية والصّحافة الحديثة من رحِم واحدة، كانتا حاجة وأداة لما تَخَلَّقَ من تحوّلات كبيرة أخرجت أوروبا من نمط إنتاجيّ إلى نمط آخر، ومن بنية ثقافيّة إلى بنية أخرى، ومن أنساق اجتماعيّة ونفسيّة إلى أنساق جديدة، ومن مراكز ثقل وتأثير وجاذبيّة إلى مراكز أخرى. صارت الرّواية والصّحافة مع التّحوّلات جنبًا إلى جنب، تأثّرتا بها وأثّرتا فيها. ويمكن القول بكل اطمئنان بأنّ أزمنة الحداثة والأنوار لم تجد من يعبّر عنها ويجسّدها أكثر من الرّواية والصّحافة، بل من يمنحها كثافتها الوجودية كنقلة كبيرة في تاريخ البشريّة مثلهما. ولنا أن نتساءل عن شروط وسياقات تحقّق هذه النّقلة النّوعيّة في أشكال تداول المعرفة وملكات التّعبير وتمثّل الوقائع الجديدة:

1- كان الشّرط الأوّل مجالِيّا؛ إذ انتقل مركز الثّقل من البادية إلى المدينة، ومن الحياة المنغلقة داخل جماعات محدودة إلى حياة مفتوحة وسط أمشاج وأخلاط بشريّة، من رابطة الدّم والقرابة إلى رابطة

الانتمـاء للمجـال والقرابـة فيـه، مـن مجـال يَعـرِف فيـه الـكلُّ الـكلَّ إلـى مجـال الغُفْلْيَـة حيـث لا يعـرف الجـار جـاره، مـن الكنيسـة وقصـر السّـيّد إلـى السّـاحة العامّـة والشّـارع وبنايـات الإدارات ومراكـز التّجـارة ومؤسّسـات الترفيـه، ومـن سـلطة الواحـد إلـى رحَابـة التّعـدّد.

إن كانـت القريـة واحـدة، فـإنّ المدينـة هـي مـدن عديـدة داخـل المدينـة الواحـدة؛ أحيـاء وفئـات اجتماعيّة وبؤر جاذبة. المـدن أيضًا لغات وتعدّد ثقافـيّ ونسـيج معقّـد من المختلـف والمؤتلف، وإن كانـت البادية (القرية) تنتـج الحـدث فـي دار السّـيّد أو الكنيسـة، فـإنّ المدينة تنتجه فـي كلّ ركن وزاويـة وشـارع وبنايـات وفضـاء عام. حتّـى الحدث نفسـه تغيّـر؛ لم يعُد يتعلّـق بالسّـيّد وحروبه مع السّـادة المجاورين ومآثـره وبطولاته وكرمه، صـار الحـدث أيضًـا متعـدّدًا ومركّبًا يمَـسّ جوانب مختلفة فيها السّياسـيّ والاقتصـاديّ والاجتماعـيّ والثّقافـيّ. الخبـر لـم يكـن حاجـة حقيقيّـة فـي الباديـة، لكنّـه صـار مهمًّـا جدًّا فـي المدينة.

مـن يملـك الخبـر الصحيـح ومـن يكون سـبّاقًا لـه، بإمكانه أن ينـال مغانم كثيـرة مـن ذلـك فـي السّياسـة وعالـم المـال والصّفقـات التّجاريّـة. لا تلـد الباديـة إلّا المكـرور والمعتـاد، بينمـا تلـد المدينـة المفاجـئ والاسـتثنائيّ وتمنـح حياتهـا المتحوّلـة دومًا إمكانيّة لقاءات الصّدفة الّتي تغيّر المصائر وتلـد التحـوّلات الكبـرى في المسـارات: كلّ مـن الرّوايـة والصّحافة بُنِيَ علـى فضـول معرفـة مـا يحـدُث، مـا يُدَشّـن، مـا يَفتَـحُ أفقًـا، ومـا يبشّـر بصيـرورة مـا، الوقائـع فـي المدينـة حبلـى، وقد ولَدَتـا معًا لتتعهّـدا الوليد وترافقـاه فـي رحلـة الحياة.

2- لـم تمنـح المدينـة السّـلطة للمتعـدّد ضـدًّا فـي الواحـد فقـط، بـل منحت

زمانهـا للتّاجـر الّـذي أعطاهـا تصـوّره للزمـن. زمـن التّاجـر ليـس هـو زمـن رجـل الدّيـن كمـا يبيّن ذلك جـاك لوكوف: زمن رجـل الدّين دائريّ شـعائريّ لـه مواقيـت محـدّدة، وللمواقيـت طقوس وفيها فصـول، وداخل كلّ فصـل هنـاك أنشـطة محـدّدة، ومـا يُنجَـز فـي الحاضـر هـو مـا أُنجِـزَ فـي الماضـي بنفـس الـرّوح ونفـس الـدّأب. أمّا زمـن التّاجـر فمندفع نحو الأمـام لا يحـدّه شـيء ولا يتعلّـق بشـيء. إنّـه زمـن المنفعـة والتّعاقـد والبحـث عـن الأسـواق. لا يكتـرث التّاجـر بالفـرق ولا بالخصوصيّـات، مـا يهمّـه هـو السّـلعة والثّمـن، والباقـي صغائر.

لقـد دفـع التّاجـر المـدن لتمجيـد الزّمن، حتـى إنّ كبرياتهـا أصبحت تضع نُصُبًا لسـاعات عملاقة في سـاحاتها. لا سـلطة إلّا سـلطة الزّمن بوصفه صيـرورة لا تنتظـر أحـدًا. الزّمـن، بمـا يحدثـه فـي النّـاس والمصائـر والرّتـب والأحاسـيس وفـي الأنسـاق، وبمـا يرعـى تخلّقـه البطـيء، هـو مَـن منـح مـادّة عمـل كلّ مـن الرّوائـيّ والصّحفيّ. إنّـه اليد الماهـرة الّتي تحـرّك مسـرح عرائـس الأفـراد والجماعـات والمؤسّسـات، ومـا يُنتسَـج بينهـم مـن صراعـات وتحالفـات ومـآسٍ ومهـازل. لا يولـد التّاريـخ إلّا لأنّ هنـاك زمنًـا وسـردًا لمـا جـرى. يلاحـق الصّحفـيّ الزّمـن السّـريع، زمـن الواقعـة المفـردة الّتـي تملـك سـحر التّحـوّل إلـى خبـر. لا يهمّـه الخبـر المتواتـر بـل خبـر الآحـاد، ما حـدث وفيه صفـة الفرادة ويسـتحقّ أن يـروى. أمّـا الروائـي فتسـتهويه الأزمنـة البطيئـة وعمـل الخيـال، ولا ينشـغل بالخبـر مـن حيـث هـو خبـر، ولا بمـا وقـع لأنّـه وقـع، مـا يهمّـه بالأسـاس هو ما هي الصّيرورة الّتي قادت للواقعة، وما هي الملابسـات المحيطـة بهـا. الصّحفـيّ متعجّـل يتحقّـق ممّـا بيـن يديـه ويسـير إلـى مـا هـو مهـمّ، أمّـا الرّوائـيّ فبطـيء يملك الوقـت والحيّز المكانـيّ لإعادة بناء الواقعـة حيـن كانـت خاطـرة فـي قلـب الأحداث. لا أحـد يطالـب الرّوائيّ

بإثبات ولا حجّة، ولا باحترام لمنطق الأشياء. إنّه حرّ لا تقيّده إلّا قواعد التذكير والتأنيث وقواعد السّرد.

3- في زمن سيطرة القيمة التّبادليّة على القيمة الاستعماليّة للشّيء، في زمن التّشييء والاستهلاك، الزّمن الّذي صار كلّ شيء فيه صناعة عليها أن تدِرّ الربح، وعوض أن يتحكّم الإنسان فيما يُنتج، كما بيَّن جورج لوكاتش في كتابه "التّاريخ والوعي الطّبقيّ (1923)، صارت الأشياء الجامدة المنفصلة عنه تتحكّم فيه، بل إنّ صِلاتِه مع العالم ومع الآخرين ومع نفسه صارت محكومة بهذا المنطق التّشييئيّ. كلّ شيء صار بعيدًا عن الإنسان، حتّى العواطف لم تعد عواطف، صارت صناعة يخالط فيها الواقع الوهم والمعيش المستهلَكَ والحياة الفُرجَةَ، بل يذهب لوكاتش إلى أنّ الصّحافة تحوّلت إلى "تعهير" للتّجارب المعيشة وللقناعات؛ لأنّها جعلت الواقع يفقد واقعيّته ويتحوّل إلى فرجة ومشهد لإرضاء الفضول.

هذا الفرد الّذي فقد القدرة على إدراك الواقع المحيط به، الّذي فقد ملكة التّمييز، الّذي صالحه الإعلام مع المذابح الجماعيّة وتشريد الآلاف وصور الأشلاء والجثث والمدن المخرّبة، والّذي يرى صور الكوارث كأنّها فُرجة لا تعنيه ولا مسؤوليّة له فيما وقع، وهو في كلّ الأحوال غير مطالب بإبداء موقف، وظيفتُه الوحيدة هي أن يرى ويستهلِك ويسمع، هو مَن كرّست له الرّواية تاريخها الطويل، الفرد المعزول، المحطّم، بلا صفات، والّذي يشبه الحشرة، والّذي يوجد تحت رحمة قوى غامضة تتلاعب بمصيره، الفرد المذنِب الّذي يعرف العقاب ولا يعرف الجُرم الّذي ارتكبه، عالم الاستهلاك والفُرجة وفقدان معاني الأشياء والجَرْي المحموم وراء سَرَابات الحياة الّتي لم تعُد تخضع

حاجيّات النّاس فيها لاختبارات الاستعمال والجدوى والحاجة، بل لاعتبارات الموضة و"الترند" والموجة، هو من أعطى للصّحافة إيقاعها وبعض مواضيعها وأعطى للرّواية شُخوصها المعطوبة.

4- كان اليَوميّ في الأزمنة القديمة محتقرًا لا يُلتفت له ولا يَشغل أحدٌ نفسه به. اليوميّ هو الوضيع، والعابر، والرّوتينيّ، والمُفتقِد للدّلالة. لا يمكن لكبار الحوادث أن تحدث في اليَوميّ إلّا كانقطاع مفاجئ واستثنائيّ، وحتى لو وُلِدت هذه الحوادث في مجراه فإنّ إنكار أُمُومة اليوميّ للحدث كان أمرًا مُجمَعًا عليه. مع الأزمنة الحديثة سيتغيّر الأمر، سيتعاظم شأن اليوميّ شيئًا فشيئًا وستتغيّر النّظرة إليه، بل يمكن اعتبار الحداثة في جوهرها تمجيدًا لليوميّ؛ لهذا النّسيج الذي تتحقّق فيه الحياة قطرةً قطرة، لهذا الحاضر الأبديّ الّذي ما ينفكّ يَغزِل الماضي كشيء انقضى بالمستقبل كاحتمال، لهذا الّذي تتخاصر فيه الأشياء التّافهة والّتي لا تكاد تُرى في ابتذالها وتكرارها، والأشياء الفارقة الكبيرة والمنذِرة بالعَصف العظيم. لا حدث مهما كَبُر يمكن أن يتشكّل بعيدا عن اليوميّ؛ إنّه المسرح الّذي لا يمكن أن تُمَثّل مسرحيّة الحياة إلّا على خَشَبته، الحروب والثّورات وسقوط الأنظمة والديكتاتوريّات والآفات العظيمة تحدث في اليوميّ تفصيلًا بعد تفصيل.

فهمت الرّواية والصّحافة هذا مبكّرًا، وصار عملهما بالأساس يَنصبّ على التقاط اليوميّ، تعلّقتا بالتفاصيل، بما يُولَد على حين غرّة، وما تهبُهُ المدن كفاكهة تُزهِر في الحياة المشتركَة. وسط هذه الأمواج المتلاطمة في الشّوارع وحين يتدافع السّياسيّون ورجال الأعمال والمال، ووسط الحروب الصّغيرة للسّلطة، وفي الزّوايا المظلمة حيث يَفتِك المُهمّشون ببعضهم البعض، كان الصّحفيّ يجد خبرًا والرّوائيّ

يجد قصّـة، وبينهمـا تتوثّـق عُـروة وغِوايَـة سـردِ مـا يجري.

المدينـة والزّمـن وتشـيىء الحيـاة وصعـود اليومـيّ حَضَنـوا الرّوايـة والصّحافـة، وهيّؤوا لهمـا مجـالًا للتّفاعـل والتّمـازج والتّنافس أيضًـا، وسـهَّلَ يُسْرُ الانتقـال بينهمـا ظهور أسـماء كبيرة وهبـت العالم نصوصًا عظيمـة فـي الأدب لأنّهـا اشـتغلت فـي مجـال الصّحافـة وكتبـت الرّواية. أخـذت الرّوايـة مـن الصّحافـة جُـلّ حكاياتهـا؛ فأكبـر هـواة صفحـات الحـوادث هـم الرّوائيّـون، وتأثّـر بعـض الرّوائيّيـن بالجملـة الصّحفيّـة الموجَـزة والّتـي تسـير نحـو الدّلالـة دون بَهرجـةٍ بلاغيّـة زائـدة (حالـة همينغـواي مثـلًا الّـذي اشـتغل مراسـلًا). وعمـد بعـض الرّوائيّيـن إلـى اختيـار عناويـن لرواياتهم مسـتقاة مـن عناوين الأخبـار الصّحفيّة المثيرة (مثـل وقائـع مـوت معلـن لغابرييـل غارسـيا ماركيـز الّـذي اشـتغل فـي مجـال الصّحافـة أيضـا). كما أنّ تقنية الروبورتـاج وكيفيّة بنائه وتقطيعه صـارت مـن أكثـر التّقنيات توظيفًا فـي الرّواية. والكتابـة الصّحفيّة أيضًا أخـذت الكثيـر مـن عوالـم الرّوايـة، لعـلّ أبرزهـا آليّـات بنـاء الإثـارة والتّشـويق، وزرع نفَـس شـعريّ فـي الكتابـة ينـأى بهـا عـن المباشـرة والتّقريريّـة. كمـا أنّ هـذه الكتابـة الّتـي كانـت فـي البدايـة تلاحـق الخبـر فقـط وتنشـره، صـارت بتأثيـر مـن الرّوايـة تبحـث عـن الدّوافـع الّتـي خلقتـه وحفّـزت صناعتـه. لـولا الرّوايـة لمـا ازدهرت في العالـم صحافة التّحقيـق وإعـادة بنـاء الأحـداث فـي تعقُّدِهـا وتعـدّدِ مفاصلهـا.

1. لولا الرّواية لما ازدهرت في العالم صحافة التّحقيق وإعادة بناء الأحداث في تعقُّدِها وتعدّدِ مفاصلها.

2. الكتابة الصّحفيّة أيضًا أخذت الكثير من عوالم الرّواية، لعلّ أبرزها آليّات بناء الإثارة والتّشويق وزرع نفَس شعريّ في الكتابة ينأى بها عن المباشرة والتّقريريّة.

3. كلّ من الرّواية والصّحافة بُنِي على فضول معرفة ما يحدث، ما يُدشّن، ما يفتح أفقًا، وما يبشّر بصيرورة ما.

4. يلاحق الصّحفيّ الزّمن السّريع، زمن الواقعة المفردة الّتي تملك سحر التّحوّل إلى خبر، لا يهمّه الخبر المتواتر بل خبر الآحاد.

5. الصّحفيّ متعجِّل يتحقّق ممّا بين يديه ويسير إلى ما هو مهمّ.

6. أخذت الرّواية من الصّحافة جُلّ حكاياتها.

7. تأثّر بعض الرّوائيّين بالجملة الصّحفيّة الموجَزة والّتي تسير نحو الدّلالة دون بَهرجةٍ بلاغيّة زائدة.

8. كما أنّ الكتابة الّتي كانت في البداية تلاحق الخبر فقط وتنشره صارت بتأثير من الرّواية تبحث عن الدّوافع الّتي خلقته وحفّزت صناعته.

السّرد الصّحفي خدمة الإخبار ومتعة القراءة

جمال الموساوي

هل الصّحافةُ مجرّد مهنة كغيرها من المهن؟ مهنة يحصل من خلالها الصّحفيون على أجورٍ مقابل تقديم خدمات وخبرات لوسائل الإعلام الّتي تشغّلهم؟ أم إنّ أفق مهنة الصحافة يتعدّى ذلك، ليشترك مع مجموعة من الفنون الكتابيّة الإبداعيّة والفكريّة الّتي تهدف إلى تحقيق غايات عديدة بين المتعة الفنّيّة وتهذيب السّلوك والذّوق العامّين والرّقيّ بالحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة، ونشر الوعي تجاه قضايا شائكة وحسّاسة يحتاج إيصالها إلى النّاس إلى حيل لغويّة وأسلوبيّة للتّأثير عليهم وعلى توجّهاتهم وآرائهم، أكثر ممّا تحتاج إلى الحجاج والجدل؟

لقد أدرك الصحفيّون مع تطوّر المهنة، وتنوّع متطلّبات القرّاء، وأيضًا حاليًّا مع تطوّر تكنولوجيا الاتّصال الّتي دفعت بالصّحافة التّقليديّة إلى زاوية ضيّقة، أنّ عليهم الابتكارَ والتجدّد إذا هم أرادوا لمهنتهم أن تحافظ على وجودها وتستمرّ في أداء رسالتها. ولأنّ المهمّة الأساسيّة للصّحافة هي البحث عن المعلومة وتوصيلها إلى القرّاء (أو المشاهدين أو المستمعين)، ولأنّها مهمّة لا يمكن تغييرها بشكل جذريّ وباتّ، ربّما يبدو طبيعيًّا أن يتمّ التّفكير في ابتكار أساليب وقوالب جديدة لـ "تلفيف" تلك البضاعة الّتي هي المعلومة، وتقديمها بشكل مختلف ومتنوّع للمستهلكين، بما يتناسب مع كلّ جنس من الأجناس الصّحفيّة. في خضمّ ذلك، يبرز السّرد إلى الواجهة كأحد أهمّ الأساليب الكتابيّة الّتي استعارتها الصّحافة من الحقول المجاورة، لما له من سحر في مجالاته، خاصّة في الرّواية والقصّة القصيرة والمسرحيّة والحكاية وكلّ ما يمتّ إلى هذه الأجناس الأدبيّة بصلة إبداعيّة. إنّها أجناس أدبيّة تعتمد، في الغالب، على خطاطة رئيسة تؤطّر سير الكتابة. خطاطة هي أقرب إلى قالبٍ متماسك لكن مسموح داخله أن تختلف

التفاصيل والأحداث بما يمنح لكلّ نصّ نكهته وجاذبيّته. وممّا لا خلاف عليه أنّ توريد السّرد إلى الحقل الصّحفيّ أسهم فيه بقدر ما اشتغال عدد من كتّاب السّرد الكبار في الصّحافة، حاملين معهم أساليبهم في الكتابة وذرائعهم الرّوائيّة والقصصيّة وغيرها من الحيل الإبداعيّة، ووظّفوها على طريقتهم في أعمدتهم ومقالاتهم وتحقيقاتهم الصّحفيّة.

ومن المتعارف عليه أنّ السّرد هو غير الشّعر والنّظم بشكل عامّ، وأنّه الطّريقة الّتي تُحكى بها الأحداث في القصص والرّوايات وغيرها من الفنون النّثريّة المعروفة، وأيضًا في السينما وما جاورها، وهو تعريف مقتضب بشكل كبير؛ فهو ضمنيًّا يحيل إلى أنّ هذه الطّريقة هي طرقٌ مختلفة وشعابٌ متفرّعة، تبعًا للرؤية الّتي يصدر عنها الكاتب، وتبعًا للتّقنيات الّتي يلجأ إليها؛ من حبكة وتشويق وحوار وغيرها، وتبعًا لنمط السّرد الّذي اختاره لبسط أحداث عمله الأدبيّ أو السّينمائيّ، إمّا تسلسليًّا أو تناوبيًّا أو غير ذلك.

أمّا السّرد في الصّحافة فهو عندما يتجاوز الصّحفيّ الوظيفة الإخباريّة لمهنته، ويعمد إلى استثمار تقنيات مستعارة من حقول الكتابة الإبداعيّة. بمعنى آخر، لا يكتفي بتقديم المعلومات الّتي تتعلّق بالموضوع الّذي يتناوله وفقًا للقواعد "المدرسيّة" للكتابة الصّحفيّة؛ حيث الأسلوب مباشرٌ أو تقريريّ، والمعلومات متسلسلة وفقًا لأهميّتها، فتُسكَب في الهرم المقلوب الّذي يعرفه الصحفيّون جيّدًا.

إنّ الصّحفيّ الّذي يلجأ إلى السّرد بمعاييره الإبداعيّة وتقنياته الخاصّة يذهب إذن أبعد من أن يكون مجرّد ناقل للخبر أو محلّل له لتبسيطه وتوضيح ما التبس منه وحال دون استيعاب المتلقّي له، إنّه صحفيّ

يسعى لمنح القارئ، إلى جانب المعلومة والخبر، متعةً فنّيّة، وتلك إحدى الوظائف الأساسيّة للأدب، إن لم تكن هي الباب الّذي من خلاله تتحقّق الوظائف الأخرى. فمن خلال المتعة الّتي يجدها القارئ في الكتابة، تتحقّق أهداف أخرى يضعها الصّحفيّ لمادّته؛ مثل إثارة انفعال المتلقّي والتّأثير عليه وعلى رأيه تجاه قضيّة من القضايا، سواء لدفعه للتّعاطف معها أو لمَجّها ورفضها. لأجل ذلك، وهذا ما نصادفه بشكل خاصّ في التّحقيقات الصّحفيّة والروبورتاجات ومقالات الرّأي بما في ذلك الافتتاحيّات، يلجأ الصّحفيّون إلى القفز خارج الأسوار التّقليديّة رغبة منهم في شدّ انتباه القارئ ودفعه لتتبّع خيط الأحداث مهما بدا الموضوع مبتذلًا أحيانًا، أو مثيرًا للضّجر.

إنّ الصّحفيّين المحترفين يدركون جيّدًا هذا الشّعور بالضّجر الّذي يعتري القرّاء، خاصّة المواظبين منهم، ويدركون معه أنّ هؤلاء، مهما تباينت اهتماماتهم وتوجّهاتهم ودوافعهم للقراءة، يحتاجون إلى فُسَح ومتنفّسات حتّى لا يختنقوا داخل القوالب المتشابهة، وينفروا بالتّالي من المكتوب، وربما من الصّحيفة كلها، وربّما يعبّرون، تبعًا لذلك، عن تذمّرهم من الصّحفيّ صاحب المقالة. أكثر من ذلك، تقول ماري فانوست في بحث مطوّل منشور في العدد 31 من مجلة دفاتر السّرد (2016) "إنّ الصّحفيّين الّذين يلجؤون إلى السّرد مقتنعون بأنّهم يقدّمون للقارئ فهمًا أكثر شساعة وأكثر عمقًا للعالم الّذي يحيط بنا".

وإذا كانت الصّور المصاحبة غالبًا للموادّ الصّحفيّة -بما في ذلك رسوم الكاريكاتور- تضيء تلك الموادّ، وتريح العيون الّتي تتتبّع تداعي الحروف، وتساعد الدّماغ على الاستفادة والاستيعاب، فإنّ تقنيات السّرد تكسر التّسلسل الخطّيّ لكتابة الأخبار والمعلومات الّتي

يسعى الصّحفي لإيصالها للقرّاء (لأغراض مهنيّة أوّلًا، ولتشكيل الرّأي العامّ والتّأثير فيه ثانيًا)، وتحميها من الرّتابة الّتي قد تكون أقصى درجات تأثيرها هي جعل القارئ وَسْنان يتثاءب.

إنّ السّرد يجعل الكتابة الصّحفيّة كتابةً غير محايدة، ليس بمعنى انحياز الصّحفيّ في كتابته إلى فكرة معيّنة أو شخصيّة ما، وهذا وارد جدًّا، وإنّما غير محايدة بمعنى آخر، هو أنّها كتابة تنقل الخبر أو المعلومة وهي مشحونة بأحاسيس وانفعالات الصّحفيّ، وتقدّمها كما لو أنّ القارئ يراها أو يعيشها عن كثب، ما يجعل احتمال تصديقها مؤكّدًا، وتأثيرها كبيرًا وسريعًا. إنّ استعراض الخبر من خلال لغة خبريّة تقريريّة قد يجعله لا يلفتُ انتباه الكثير من القرّاء، ويتحوّل إلى خبر عابرٍ في صحف سَيّارةٍ، إلّا أنّه في حالة ثانية، عندما يلجأ الصّحفيّ إلى استعمال تقنيات فنّيّة مستعارة من حقول إبداعيّة مثل الرّواية والقصّة والسّيناريو السّينمائيّ، فمن المؤكّد أنّ ذلك يمنحها الحياة والجاذبيّة ويقوّي إقبال القرّاء عليها.

وقد نتساءل تبعًا لذلك، لماذا يحظى صحفيّون دون آخرين بشعبيّة متعاظمة لدى جمهور القرّاء حتّى وإن تناولوا المواضيع ذاتها وكانت المعلومات المتوافرة بشأنها هي نفسها؟ بغضّ النّظر عن عدد من الاعتبارات الأخرى، كأن يكون هؤلاء يصدرون عن تيّارات فكريّة أو سياسيّة لها أتباعها وحواريّوها وتجد هوى في نفوس نسبة عالية من القرّاء، أو أن يكونوا شعبويّين ومثيرين للجدل خاصة فيما يتعلّق بالقضايا الخلافيّة ذات الحساسية العالية (دينيّة، مرتبطة بخطاب عنصريّ، مناهضة المهاجرين...) الّتي مجرّد تناولها يثير الضّجيج ويفرّق النّاس فرقًا وشِيَعًا، فإنّ هناك اعتبارًا آخر محض أسلوبيّ

يتعلّق بالقدرة على شدّ انتباه القارئ وإبقاء رغبته في القراءة متواصلة. ماري فانوست تعطي لهذا الاعتبار بُعدًا أخلاقيًّا (من الأخلاقيّات) عندما تكتب في بحثها: "إثارة اهتمام القارئ بالسّرد، وإقحامه في القصّة، والمحافظة عليه حتّى النّهاية يمكن اعتباره رهانًا أخلاقيًّا، وذلك بقدر ما يسمح بتمرير المعلومات إلى هذا القارئ، والعمل بالتّالي على دفع الحقيقة إلى الواجهة".

ويمكن اعتبار هذه القدرة بمثابة الملكة الأصيلة في كلّ ما سبق؛ ذلك أنّ الخطاب الشّعبويّ مثلًا لا يعدو أن يكون موجة نابعة وتابعة للتّجاذبات السّياسيّة الّتي يشهدها مجتمع ما -وحاليًّا يشهدها العالم أجمع-، وقد تحدث توافقات بشأنها، أو تهدأ لاعتبارات ما، كما أنّ القضايا الخلافيّة عمومًا، قد تصيب القرّاء بالملل، عندما يجدون أنّها أشبه بالنّقاشات البيزنطيّة الّتي لا تنتهي إلى حلّ فيهجرونها ويهجرون أصحابها من الكتّاب الصّحفيّين. إنّه في هذا الخضمّ يقع نوع من الفرز، وهو ما يفضي إلى وجود صحفيّين قلائل تظلّ شعبيّتهم مستقرّة أو متصاعدة؛ لأنّ في كتاباتهم شيئًا أصيلًا مرتبطًا أساسًا، كما سبقت الإشارة، بطريقة تقديم موادّهم وبتقنيات صياغة مقالاتهم.

إنّ الحديث عن السّرد في الصّحافة يفرض التّمييز بين فئتين من الصّحفيّين على الأقل، تضاف إليهما فئة ثالثة لا هي إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء؛ فهناك صحفيّون مهنيّون أساسًا لكنّهم كتّاب روايات وقصص قصيرة وأعمال أدبيّة مختلفة، وهؤلاء مثل من جَمَع الحُسنيَين في الظّاهر، ولكنّهم في الوقت ذاته كأنّهم بين فكَّيْ رحى أو بين مطرقة وسندان، حتّى إنّ منهم من استسلم واختار التفرّغ قسرًا إمّا للصّحافة أو للأدب، فشاعت تلك العبارات المسكوكة مثل "الصّحافة تقتل

الأدب" و"الصّحافة مقبرة الأدباء". إنّ الّذين "ابتلوا" بهذه الازدواجيّة، هم يعيشونها في كلّ ما يكتبونه؛ إذْ يقتات الحقلان من بعضهما بشكل أو بآخر، بالرّغم من المسافة والحدود الّتي يسعى الكاتب-الصّحفيّ لتركها بينهما. ولكن لأنّ الأمر يتعلّق بحقلين متجاورين يستعملان الأداة ذاتها أي اللّغة والكلمات، وربّما لهذا السّبب أكثر من غيره تستهوي الصّحافة الأدباء، ولأنّ الأسلوب هو الإنسان كما هو شائع، فإنّه من الصّعبِ التّفريق بين الكاتب والصّحفيّ في كتابات الأشخاص الّذين يعتمرون القبّعتين بالرّغم من الاختلافات الموجودة بين منطلقات كلّ من الكتابة الأدبيّة والكتابة الصّحفيّة ومراميهما. اختلافات تظلّ قائمة بالرّغم من التّسليم بأنّهما تستعيران من بعضهما أحيانًا القوالبَ والتّقنيات. هذه الصّعوبة غالبًا ما تكون مثيرة للالتباس حول تحديد "الهُويّة" الحقيقيّة لهؤلاء: صحفيّون أم أدباء؟

وتتمثّل الفئة الثّانية، في الصحفيّين "الخالصين" الّذين تشغَل الكتابة الصّحفيّة والتزاماتهم المهنيّة التّعاقدية تجاه منابرهم الإعلاميّة كلّ اهتمامهم ووقتهم، ويلجؤون إلى استثمار تقنيات السّرد الأدبيّ دون أن يكونوا أدباء. ولكنّهم، بالرّغم من التّأرجح بين جنسين من الكتابة، فإنّ مهمّتهم الأساسيّة هي مدّ النّاس بالمعلومات من جهة، ومساعدتهم على فهم العالم بشكل أفضل من جهة ثانية. وهي قناعة لا تنفي، بأيّ حال، أنّ رغبتهم تتجاوز هذه المهمّة إلى البحث عن الصّيغ الّتي تمكّنهم من استدراج القرّاء والاستحواذ على اهتمامهم، وابتكار "الحيل" لإبقائهم أوفياء للصّحيفة (وللصّحفيّ أيضًا) بالتّنويع في العرض الصّحفيّ الّذي تقترحه عليهم. ماري فانوست، ترى أنّ وراء لجوء الصّحف إلى توظيف صحفيّين يتقنون السّرد دافعًا "اقتصاديًّا" يتعلّق ضمنيًّا بالحفاظ على نسبة المبيعات أمام المنافسة الّتي باتت

تواجـه الصّحافـة بأشـكالها التّقليديّـة. بالنّسـبة لهـذه الفئـة، تبقـى الهُويّـة المهنيّـة مطروحـة بحـدّة أقـلّ؛ فهـم لا يكتبـون روايـات مثـلًا، ولكنّهـم حسـب فانوسـت "يبحثـون، بوعـي أو بدونـه، عـن إيجـاد توازن بيـن لذّة القـراءة وثقـة القـارئ، بيـن اسـتقطابه والحفـاظ عليـه، بيـن أن يكونـوا حكّائيـن مـع بقائهـم صحفيّيـن".

أمّـا الفئـة الثّالثـة، الملحقـة بسـابقتَيْها، فهـم كتّـاب الأعمـدة والمتعاونـون و"الفريلانـس" الّذيـن تسـتعين بهـم الصّحـف والمواقـع الإعلاميّـة لتأثيث صفحاتهـا بشـكل دوريّ أو فـي إطـار تكليفـات محـدّدة فـي الزّمـن وفـي الأهـداف، وداخـل هـذه التّكليفـات قـد يتـمّ الاتفـاق علـى شـروط تتضمّـن طريقـة صياغـة المقـالات والموادّ الصّحفيّة. أي إنّ وسـائل الإعلام الّتي تنظـر إلـى السّـرد باعتبـاره أسـلوبًا جذّابًـا قـد تتعاقـد مـع هـؤلاء لتحقيـق حضـور السّـرد فـي بعـض الأبواب المحـدّدة، ممّـا يحقّق أهدافًـا متزامنة مثـل تنويـع المحتـوى وطـرق عرضــه، ثمّ اسـتمالة قـرّاء جـدد، والحفاظ علـى قـرّاء سـابقين (غيـر أوفيـاء)، وأيضًـا تحقيق مكسـب مالـيّ إضافيّ محتمـل مـن خـلال رفـع المبيعـات الّـذي قـد يُترجـم باسـتقطاب معلنيـن؛ ذلـك أنّ مهمـة الإخبـار التـي تضطلـع بهـا وسـائل الإعـلام لا يمكنهـا أن تحجـبَ أنّ هاجـس الرّبـح المـادّيّ قائم ومشـروع.

انطلاقًـا ممّـا سبق، يحـقّ التّسـاؤل عـن الأسـباب الّتـي تمنَـحُ السّـردَ كلَّ هـذا السّـحر والجاذبيّـة، وتجعـل الصحفيّيـن يسـتعينون بـه فـي محاولـة كسـب رهـان المقروئيّـةِ فـي هـذا الوقـت الّـذي كثـر فيـه الحديـثُ عـن قـرب أجـل الصّحافـة فـي صيغها التّقليديّـة. وهل يمكنُ لهـذه الأخيرة، إذ تلجـأ إلـى السّـرد الّـذي يحتـاج إلـى تأنٍّ فـي القراءة وإلـى تتبّع يَقِظٍ لسـير الأحـداث، أن تتغلّـبَ، أو علـى الأقـلّ أن تتعايـش، مـع السّـرعة الهائلـة

الّتي يسير بها العالم؟ لقد أحدثت مواقع التّواصل الاجتماعيّ ثورة في "العرض" المقدّم لجمهور القرّاءِ، أوّلًا من خلال السّرعة الّتي تُنشَر فيها الأخبار والمعلومات، وثانيًا من خلال الشّكل الّذي تُقدِّم به ذلك؛ أي ذلك الاقتضابُ الشّديد في الكتابةِ المدعومة في الغالب بصورة أو صورٍ منتقاة بعناية، وثالثًا من خلال حجم المعلومات الّتي تُنشَر في مدّة لا تتجاوز أجزاء من الثانية. وهذا يلبّي، في الظاهر، حاجة النّاس إلى الإخبار ومعرفة ما يجري في العالم دون أن يكلّفهم كثيرًا من وقتهم، على وهمِ أو حقيقةِ أنّهم منشغلون جدًّا.

لكنّ الواقع غير ذلك، وهو ما يترك متّسعًا للصّحافة التّقليديّة كي تتنفّسَ وتصمدَ لسنوات وربّما لعقود طويلة أخرى. ولذلك ما يبرّره، وهو نفسهُ ما يمنحُ لتقنيات السّرد مشروعيّتها بل ضرورتها في الكتابة الصّحفيّة. أوّل هذه المبرّرات أنّ الشّكل الّذي تُقدِّم به مواقعُ التّواصل الاجتماعيّ والكثير من المواقع الإخبارية موادَّها يحقّق الإخبار، ولكنّه لا يُشبع الفضولَ البشريّ إلى التّفاصيل، وثانيها أنّ السّرعةَ الّتي تتنزّل بها المعلومات والأخبار على المتلقّين وتدفّقها على مدار الدّقائق والثواني، وأحيانًا بشكل متناقض، تجعل هؤلاء غارقين في دوّامةٍ لا تسمح لهم باستيعاب ما يصلهم، ولا بفرز الصّادق من المعلومات والكاذبِ منها، وهو ما يعطي المصداقيّة للمقولة الشّائعة "كثرة التّواصل تقتل التّواصل"، والّتي يمكن دعمها مثلًا بما كتبه كريستوف تيسون في كتاب بعنوان "l'ère du vite"، ويمكن إسقاطه على الخبر الصّحفيّ وطريقة التّعامل معه إنتاجًا واستهلاكًا. يقول هذا الكاتب والصّحفيّ الفرنسيّ في فقرة بعنوان "هل مات الفنّ نتيجة إفراط في السّرعة؟": "كلّ شيء في هذه السّرعة المفرطة يسهم في خلط القيم: الفنّ يحتضر؛ لأنّ النّاس لا يعرفون أين يبحثون عنه، وهو

مـا ينتهـي بنـا إلـى الاعتقاد بأنّ أيّ شـيء هو فـنّ، من الطّبـخ الجديد إلى كريسـتيان لاكروا (مصمّم أزياء). إنّ كلّ ما يسـير بسـرعة، كلّ أشـكال التعبيـر الّتـي لا تـدوم، تجعـل الفنّ الحقيقيّ يتعـذّب، وتمنعه من النّضج". وهـو مـا لا يتـرك للفنّـان، حسـب الكاتـب دائمًـا، "وقتًـا لتخصيـب عمـل عظيـم فـي نـوع مـن الحميميّة".

إنّ هـذه "الحميميّـة" هـي مـا يمنح السّـرد تلك الجاذبيّة، وهـي الّتي تجعل الحكايـة، مثـلًا، باعتبارهـا مكوّنًا مـن مكوِّناته الأساسـيّة، متقنةً ومؤثّرة. إنّ الحكايـة فـي العمـل الأدبيّ، سـواء أكانت مقتبسـة من تراث شـعبي أو غيـره أو فقـط متخيّلـة، تسـعى فـي مغزاهـا إلـى إيصـال رسـالةٍ للقـارئ. أمّـا فـي الصّحافة فهـي الّتي تعطي للمادّة الصّحفيّة بُعدًا إضافيًّا وتجعلها جذّابـة وقـادرة علـى النّفـاذ إلى وجدان المتلقّي والتّأثير فيـه. فزيادة على الإخبـار (العنصـر المشـترك بيـن مواقـع التّواصـل الاجتماعـيّ وغيرها وبيـن الصّحافـة التّقليديّـة) تحصـل للمتلقّـي متعـةُ القـراءة الّتـي تجعـل الخبـر قريبًـا منـه وأكثـر قابليّـة للتصديـق. أليـس هـذا ما يتعـب الصّحفيّ نفسـه مـن أجلـه؟ فـي روايـة "لعبـة المـلاك" ينتبـه كارلـوس زافـون إلـى قـوّة الحكايـة والسـرد، بمـا فـي ذلـك علـى مسـتوى النّـصّ الدّينـيّ؛ حيث تشـير إحـدى الشّـخصيات إلـى "أنّ الشّـكل (ويقصـد الحكايـة) هـو الّـذي يمنـح الدّيـنَ الجـدوى"، قبل أن تضيـف: "كلّ شـيء هـو حكاية يا مارتين. كلّ معتقداتنـا وعلومنـا وذكرياتنـا، بـل وحتّـى أحلامنـا. كلّ شـيء هـو حكاية وسـرد وتسلسـل أحداث وشـخصيّات تعبّر عن وجدانها العاطفيّ. إنّ الإيمـان ناجـم عـن التّسـليم، عن التّسـليم بحكاية تـروى علينا. نحن لا نسـلّم بحقيقـة أيّ شـيء إلّا إذا كان قابـلًا للسّـرد".

إنّ اللّجوء إلى الحكاية في الكتابة الصّحفيّة يكسـر نمطيّة الهرم المقلوب

الّتـي قـد يكتفي منها القـارئ بقراءة المعلومات الأكثـر أهمّيّة الّتي يقدّمها لـه الصّحفـيّ فـي بدايـة مادّتـه، سـواء أكانـت قصّـة خبريّة أو غيـر ذلك؛ لأنّـه مستعجل أو غيـر آبـه بالتّفاصيـل؛ فالبنـاء المتشـعّب للحكايـة يمكنه أن يتـرك القـارئَ، إذ يتمتّـع بالصّياغـة والأسـلوب، متلهّفًـا لتتبّـع خيـوط الأحـداث إلـى نهايتهـا. ذلـك أنّ الحكايـة أحـداثٌ ووقائـع وشـخصيّات وحـوارٌ وعقـدةٌ وأفـق انتظـار، وهـي بذلـك تشـكلّ فخًّـا أسـلوبيًّا لا يتقـنُ نصبَـه إلا متمـرّسٌ خبيـر، وعـارف بأسـاليب التّشـويق حتّـى ليبـدو حال القـارئ مثـل القـوم فـي قول الشـاعر:

كما أَدْرَكَتْ قَوْمًا عِطاشًا غَمامةٌ فَلَمَّا رَأَوْها أَقْشَعَتْ وَتَجَلَّتِ

للإبقـاءِ علـى عطـش القـارئ إذن، وقـد تملّكتـه متعـةُ البدايـة لمـا يمكـن اعتبـاره الذّريعـة الصّحفيّـة علـى غـرار الذّريعـة الرّوائيّـة، والّتـي قـد تكـون حدثًـا علـى جانـب مـن الأهمّيّـة أو قضيّـة تشـغل الـرّأي العـامّ، يوظّـف الصّحفـيّ فـي قصّتـه الخبريّـة أو تحقيقـه مختلـف التّقنيـات المسـتعارة مـن السّـرد الأدبـي، لكـن بلغـة صحفيّـة تقتـرب مـن أن تكون فـي متنـاول مختلـف فئات القرّاء مهما كان مسـتواهم الثّقافـيّ، إذا لم يكن ثمّـة اسـتهداف لفئـة بعينهـا. وأولـى هـذه التّقنيـات تلـك الخطـة السّـرديّة المسبقة الّتـي تُمكِّـن مـن التحكّـم فـي باقـي التّقنيـات.

وفقًـا لتلـك الخطاطـة، تحتـاج القصّـة الخبريّـة إلـى التوتّـر أو إلـى عقدة، وذلـك مهمـا كان الجنس الصّحفيّ الّذي سيحملها إلـى القارئ، فـ "التّوتّر السّـرديّ مرتبـط بالتّشـويق. فهـو يشـعل الفضـول مـن خـلال إبطـاء الوصـول إلـى حـلّ (نهايـة الخبـر)، وذلـك للحفـاظ علـى انتبـاه القـارئ ودفعـه إلـى مواصلـة القـراءة، وأيضًـا إلـى طـرح تسـاؤلات، ممّـا يقوده

إلـى الاندمـاج أكثـر فأكثـر فـي القصـة"، كمـا تقـول فيلـين وولاسـت فـي العـدد 49 مـن مجلـة Médiatiques الصّـادرة عـن مرصـد الإعـلام والصّحافـة التّابـع للجامعـة الكاثوليكيّـة بــ "لوفـان" فـي بلجيـكا.

إنّ التّشـويق، الّـذي هـو أيضًـا مـن تقنيـات السّـرد السـينمائيّ، لا يتحقّـق إذا لـم يكـن الصّحفـيّ متمكّنًـا مـن تقنيـات أخـرى بمـا فـي ذلـك الحيـل الأسـلوبيّة الّتـي تتيـح لـه اختيـار المواضـع والمواقيت المناسـبة من جهة؛ للتّكثيـف والاقتصـاد فـي الـكلام مـن خلال جمـل قصيرة وتفاصيـل أقلّ، ومـن جهـة أخـرى للإسـهاب والتّفصيـل بمـا فـي ذلـك الاسـتعانة بالجمل الطّويلـة الّتـي تجعـل القـارئ كمـا لـو أنّـه علـى قـارب يجوب نهـرًا، قبل أن يفاجـأ بــ "مطـبّ" جديـدٍ علـى شـكل "فـلاش بـاك" (اسـترجاع) مثـلًا أو حكايـة فرعيّـة أو اقتبـاسٍ للإحالـة علـى أحـداث شـبيهة أو قريبـة مـن خـارج القصّـة الخبريّـة الأصليّـة، الأمـر الّـذي يخلـق فضـولًا مضـاعفًا، ليـس فقـط لمعرفـة نهاية القصّـة بل للبحث والاطّلاع علـى المقتبس منه، وذلـك رغبـةً فـي الإحاطـة الشّـاملة بالموضـوع وحيثيّاتـه وخلفيّاته.

ولا يتوقّف السّـرد الصّحفيّ عند اسـتعارة تقنيات محصورة ومحدّدة من السّـرد الأدبـيّ؛ كالّتـي سـبق ذكرهـا، بـل الأمر متـروك لقـدرة الصّحفيّ السّـارد ومـدى تمكّنـه مـن التّقنيـات الأخـرى الّتـي تحفـل بهـا الأعمـال الأدبيّـة عمومًـا. ويمكـن فـي هـذا السّـياق اسـتحضار تقنيـة الحـوار بصفتهـا إحـدى التّقنيـات الّتـي تؤثّـث مختلـف تلـك الأعمـال، فهـي تمنـح المـادّة الصحفيـة، كمـا العمـل الأدبـيّ، صدقيّـةً أوفـر، وتجعـل القـارئ أكثـر قابليّـة للتّأثّـر والتّصديـق، خاصّـة إذا تمّـت فيهـا الاسـتعانة باللّغـة الشّـفاهيّة الدّارجـة علـى اللّسـان اليومـيّ للنّـاس، علمًـا أنّ العمـل الأدبـيّ يبقـى فـي جوهـره عمـلًا متخيّـلًا وإن اسـتمدّ مادّتـه مـن الواقـع، بينمـا

يُفترَض أصلًا أنّ القصّة الخبريّة في كلّ الأحوال واقعية. ومن ثَم، فالاستنجاد بالسّرد وتقنياته لا يعني أنّه بإمكان الصّحفيّ، إذا أراد، أن يذيّل مقاله أو يصدّره بتلك الجملة الّتي كثيرًا ما يستعملها الكتّاب الرّوائيّون والقصصيّون والمُخرِجون السّينمائيّون، "كلّ تشابه بين شخصيّات وأحداث الرّواية وأية شخصيّات في الواقع هو من قبيل الصّدفة فقط"، ذلك أنّ العمل الصّحفيّ مؤطّر بأخلاقيّات تحصر هدفه في البحث عن الحقيقة وتقديمها للنّاس، بغضّ النّظر عن الأساليب والقوالب الّتي يتمّ "تلفيفها" فيها، وبغضّ النّظر أيضًا عن التّحفّظات الّتي -مع التّأكيد على ضرورة النّزاهة الصّحفيّة- ترى في السّرد أسلوبًا يخفي الحقيقة أو يبطئ وصول القارئ إليها من خلال تأخيرها إلى نهاية المقال، كما تشير إلى ذلك ماري فانوست.

وعلى سبيل الخاتمة، فقد حاولَتِ الفقراتُ السّابقة الوقوفَ عند بعض تقنيات السّرد الصّحفيّ، ولم تعمل على حصرها أو تعدادها جميعها. وهي تقنيات مهما تنوّعت فهي موجودة لأداء دور مزدوج؛ أوّلًا: مساعدة الصّحافة على البقاء ومنافسة الحوامل الإعلاميّة الجديدة (السّريعة) الّتي تجعل الوظيفة الإخباريّة للصّحف والإعلام التّقليديّ، بما هي متابعة للمستجدّات والأحداث والقضايا، متجاوزة. وثانيًا: التّقريب أكثر بين جنسين من الكتابة متجاورين في الأصل؛ أي الصّحافة والأدب، وبالتّالي منح القرّاء، إلى جانب خدمة الإخبار، متعةَ القراءة.

بيد أنّ سؤالًا مُلحًّا سيظلّ مطروحًا دائمًا على الصّحفيّين العاملين في الصّحافة التّقليديّة بشأن المدى الّذي سيظلّ فيه السّرد نوعًا من "الامتياز المقارن" بلغة الاقتصاد، الذي يمكِّن هذه الأخيرة من

الصّمود في وجه الإعلام الجديد ممثّلًا بمواقع التّواصل الاجتماعيّ والمواقع الإخباريّة المتجدّدة على مدار السّاعة. بمعنى آخر، من غير المستبعد أن تزداد المنافسة شراسة في المستقبل بين هذه الأجيال من الصّحافة، فلا شيء يمنع تلك المواقع من الاستفادة من فضائل السّرد، إذا جازت العبارة، لتنويع عرضها وكسب مساحات إضافيّة لدى المتلقّي، وبالتالي كسب حيّز أكبر في سوق الإعلانات وما يعنيه ذلك من أموال على حساب الصّحافة التّقليديّة.

في انتظار ذلك، يبقى السّرد الصّحفيّ محاولة للتّوفيق بين نضال الصّحافة من أجل البقاء وبين رغبة القرّاء في تنويع "استهلاكهم" من الموادّ الإخباريّة وفي كسر الرّتابة والأساليب التّقريريّة الّتي اعتادوا عليها في قراءة الأخبار. إنّه، بشكل ما، التّحدّي الّذي يواجه الصّحافة في العالم ويسائل الصّحفيّين بشأن التّحوّلات الّتي ينبغي عليهم القيام بها وتعميق الموجود منها للحفاظ على مهنتم.

**

ملحق: مقوّمات قصّة صحفيّة ناجحة

بالرّغم من التّقارب بينها وبين الأجناس السّرديّة الأدبيّة، فإنّ القصّة الصّحفيّة تظلّ على خلاف هذه الأخيرة وفيّة للوقائع كما تمّ تسجيلها على الأرض، ولا مجال فيها للخيال. بمعنى أنّها إعادة بناء للأحداث وتركيب لها دونَ "يد خفيّة" تقرّر في مصائر الشّخصيّات. كما أنّ مكان الأحداث وتوقيتها لا بدّ أن يكونا حقيقيّين حفاظًا على مصداقيّة الخبر، واحترامًا لأخلاقيّات العمل الصّحفيّ الّتي لا تقبل الإشاعة والتّلفيق.

وتكاد تُجمع أغلب الكتابات الّتي أُتيح الاطّلاع عليها خلال إعداد هذه المقالة، على أنّ القصّة الصّحفيّة النّاجحة هي الّتي يتمّ نسجها وفق خطاطة أساسيّة تبدأ بعنوان جذّاب (ومثير)، تعضده فقرة أولى عبارة عن تكثيف لما سيأتي، بحيث تغذّي فضول القارئ ورغبته في القراءة واستيضاح ما حدث بالتّحديد.

بعد ذلك، تأتي التّفاصيل الّتي تتضمّنُ إجابات عن الأسئلة الضّمنيّة الّتي تكون الفقرة الأولى قد أشعلتها في ذهن القارئ، بحيثُ تكون هذه التّفاصيل مجالًا لاختبار قدرة الصّحفيّ "السّارد" على استعمال أدوات السّرد المتعارف عليها في السّرد الأدبيّ، ولكن دون الإخلال بجوهر مهمّته المتمثّل في تقديم معلومة صحيحة للقارئ أو على الأقلّ الاجتهاد في ذلكَ إظهارًا للحقيقة.

إلّا أنّ تَمكُّن الصّحفيّ من حلّ معادلة التّوفيق بين هذين الحدّين قد لا يعني سوى نجاح جزئيّ، أو شكليّ، للقصّة الصّحفيّة، حيث يلعبُ اختيار مواضيع الكتابة دورًا أساسيًّا أيضًا. هذه المواضيعُ لا بدّ أن تكون قريبةً من النّاس/القرّاء بحيث يكاد كلّ واحد منهم أن يجد فيها نفسه بشكل ما، أو يشعر، على الأقلّ، أنّه معنيٌّ بها ولو بطريقة غير مباشرة؛ كقضايا الفساد على سبيل المثال أو الجرائم، أو بعض القضايا الّتي قد تبدو صغيرة ولكنها تتحوّل إلى قضايا رأي عامّ ذات وقع قويّ ربّما أدّى إلى تغيير قوانين قديمة أو سنّ قوانينَ جديدة، أو استقالة مسؤولين.

تحتاج هذه التّفاصيل الّتي تشكّل الجزء الأكبر من القصّة إلى حبكة، تتعقّدُ فيها وضعيّة الشّخصيّات، وتتشعّب فيها الوقائع قبل الانفراج أو

”حسن التّخلّص“ بلغة البلاغيّين، تمامًا كما هو الحال في الرّواية أو القصّة القصيرة. هذا يعني أنّ نجاح القصّة الصّحفيّة رهينٌ إلى حدّ كبير بتوفيق الصّحفيّ في تنويع تقنيات الكتابة، وبالتالي في تمكّنه من شدّ انتباه القارئ.

بالإضافة إلى ذلك، تلعب لغة الكتابة و”تدبير“ الفقرات دورًا في غاية الأهمّيّة في نجاح القصّة؛ إذ لا يمكنُ كتابة قصّة صحفيّة تستهدفُ شريحة واسعة من القرّاء بلغة ”معتّقة“ وبأساليب بلاغيّة معقّدة، بل يعتقد المهتمّون بهذا النّوع من الكتابة الصّحفيّة أنّ استعمال لغة قريبة من النّاس، سواء في أسلوبها أو معجمها، هو أحد المفاتيح الأساسيّة للنّجاح، وأنّ الجمل والفقرات القصيرة المركّزة من شأنها أن تمنع الملل الّذي يحدثه لدى القارئ، عادةً، الإطناب المبالغُ فيه، والّذي يسهم في ترهّل القصّة ويؤدّي إلى حشوها أحيانًا بمعلومات مشاعة أو بتحليلات قد تبدو بسيطة أو ”ساذجة“.

إنّ التّركيز والدّقّة يستجيبان أكثر لخاصيّة ”الاستعجال“، إذا جاز القول، الّتي تميّز الحياة المعاصرة، وهو ما تدعمه حتّى النّصائح الّتي يتمّ تقديمها عادة لصانعي المحتوى على مواقع التّواصل الاجتماعيّ؛ حيث تحوز الفيديوهات القصيرة على أعلى النّسب فيما يتعلّق بالحفاظ على المشاهدين إلى النّهاية، على خلاف الفيديوهات الطّويلة.

أخيرًا، تحتاج القصّة الخبريّة، كأيّ قصّة أخرى، إلى نهاية أو خاتمة تجمع الموضوع. والاتّفاق على هذا العنصر في الخطة السّرديّة، لم يمنع من عدم الحسم في شكلها أو محتواها، بل إنّ الأمر متروك للصّحفيّ، بحسب طبيعة الموضوع الّذي يتناوله، وحسب اختياره؛

كأن يختـزل فيهـا رأيَـهُ فـي الأحداث، أو أن يطرح أسـئلة مفتوحة بشـكل يجعـل القصّـة تعيش أطول فـي ذهن القـارئ وتحوز انشـغاله، أو يكتفي بإيـراد مـا أسـفرَت عنـه أحـداث القصّة.

لتلخيـص مـا تمّـت الإشـارة إليـه فـي هـذا الملحـق، تقول ماري فانوسـت إنّ القصّـة الصّحفيّـة هـي "قصّة واقعيّـة، تتفاعل فيها الشّـخصيّات داخل إطـار زمنـيّ ومكانـيّ... قصّـة ينسـجها سـارد، يمتلـك صوتًـا خاصًّـا وشـخصيًّا، بشـكل منظّـم وقـادر علـى جعـل قرّائـه يشـعرون وكأنّهـم يعيشـون التّجربـة".

1. نجاح القصّة الصّحفيّة رهينٌ إلى حدّ كبير بتوفيق الصّحفيّ في تنويع تقنيات الكتابة، وبالتّالي في تمكّنه من شدّ انتباه القارئ.

2. لا يمكنُ كتابة قصّة صحفيّة تستهدفُ شريحة واسعة من القرّاء بلغة "معتّقة" وبأساليب بلاغيّة معقّدة.

3. القصّة الصّحفيّة النّاجحة هي الّتي يتمّ نسجها وفق خطاطة أساسيّة تبدأ بعنوان جذّاب (ومثير)، تعضده فقرة أولى عبارة عن تكثيف لما سيأتي، بحيث تغذّي فضول القارئ ورغبته في القراءة واستيضاح ما حدث بالتّحديد. بعد ذلك، تأتي التّفاصيل الّتي تتضمّنُ إجابات عن الأسئلة الضّمنيّة الّتي تكون الفقرة الأولى قد أشعلتها في ذهن القارئ.

4. يبقى السّرد الصّحفيّ محاولة للتّوفيق بين نضال الصّحافة من أجل البقاء وبين رغبة القرّاء في تنويع "استهلاكهم" من الموادّ الإخباريّة، وفي كسر الرّتابة والأساليب التّقريريّة الّتي اعتادوا عليها في قراءة الأخبار.

5. العمل الصّحفيّ مؤطّر بأخلاقيّات تحصر هدفه في البحث عن الحقيقة وتقديمها للنّاس، بغضّ النّظر عن الأساليب والقوالب الّتي يتمّ "تلفيفها" فيها، وبغضّ النّظر أيضًا عن التّحفّظات.

6. يوظّف الصّحفيّ في قصّته الخبريّة أو تحقيقه مختلف التّقنيات المستعارة من السّرد الأدبيّ، لكن بلغة صحفيّة تقترب من أن تكون في متناول مختلف فئات القراء مهما كان مستواهم الثّقافيّ.

7. إنّ السّرد يجعل الكتابة الصّحفيّة كتابةً غير محايدة، ليس بمعنى انحياز الصّحفيّ في كتابته إلى فكرة معيّنة أو شخصيّة ما، وهذا وارد جدا، وإنّما غير محايدة بمعنى آخر، هو أنّها كتابة تنقل الخبر أو المعلومة، وهي مشحونة بأحاسيس وانفعالات الصّحفيّ، وتقدّمها كما لو أنّ القارئ يراها أو يعيشها عن كثب.

8 إنّ الصّحفيّ الّذي يلجأ إلى السّرد بمعاييره الإبداعيّة وتقنياته الخاصّة يذهب إذن أبعد من أن يكون مجرّد ناقل للخبر أو محلّل له.

9 يلجأ الصّحفيّون إلى القفز خارج الأسوار التّقليديّة رغبة منهم في شدّ انتباه القارئ ودفعه لتتبّع خيط الأحداث مهما بدا الموضوع مبتذلًا أحيانًا، أو مثيرًا للضجر.

10 إنّ الصحفيّين الّذين يلجؤون إلى السّرد مقتنعون بأنّهم يقدّمون للقارئ فهمًا أكثر شساعة وأكثر عمقًا للعالم الّذي يحيط بنا.

السّرد بين الصّحافة والتّاريخ

سعيد الحاجي

تبدو العلاقة بين السّرد والحكاية علاقة حميميّة إلى درجة لا يمكن معها الحديث عن أحدهما دون ربطه بالآخر، هذه العلاقة تجعل النّصّ مستوعبًا لما تجود به قريحة الكاتب من أمكنة وشخوص وأحداث، كما أنّ السّرد يسمح بتطويع الحكاية كي تصل إلى نهايتها، ما دامت -كما قال رولان بارث- عبارة عن مجموعة من الأحداث أو الأفعال السّرديّة الّتي تتوق إلى نهاية.

ويفضّل عبد الفتاح كيليطو تشبيه السّرد بلعبة لها قواعد معيّنة، حينما يقول: "إذا سلّمنا بأنّ السّرد، كالسّياسة والصدفة، لعبة، فإنّه يجب علينا أن نبحث عن القواعد الّتي يخضع لها"[1]، وهي القواعد الّتي حددها كيليطو في ثلاث أساسيّة: ارتباط السّابق باللّاحق؛ أي ضرورة وجود تسلسل زمنيّ منطقيّ للأحداث، ونوع الحكاية، ثمّ أفق الاحتمال والعُرف؛ أي درجة انسجام مضمون الحكاية مع تمثّلات القارئ وبيئته وثقافته[2]. إلى هنا، يبدو السّرد قالبًا ملائمًا للنّصوص الّتي تنطلق من التّخييل وتعتمد على مهارات التّعبير لدى الكاتب. لكن ماذا لو حاولنا اقتفاء أثر السّرد في حقول أخرى لا سلطة تعلو فيها على سلطة الواقع والضّوابط المنهجيّة الصّارمة؛ مثل حقلي الصّحافة والتّاريخ؟

في المشترك بين الصّحفيّ والمؤرّخ

يستلزم تحديد مساحات الاتّصال والانفصال على مستوى توظيف السّرد في الكتابة الصّحفيّة والكتابة التّاريخيّة، الانطلاق من القواسم

[1] كيليطو، عبد الفتاح، 2006، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص. 36

[2] المرجع نفسه، ص. 40

المشتركة بين المؤرّخ والصّحفيّ، والّتي دفعت ألبير كامو إلى وصف الصّحفيّ بـ "مؤرّخ اللحظة"، مقابل وصف عبد الله العرويّ في كتابه مفهوم التّاريخ، للمؤرّخ أو الإخباريّ بـ "صحفيّ الماضي".

ويميل العرويّ إلى التّدقيق في الفوارق الموجودة بين المؤرّخ الّذي يحلّل الوقائع التّاريخيّة، والإخباريّ الّذي يدوّن الأحداث كما عاشها أو علم بها، كما يحدّد العرويّ المشترك بين الصّحفيّ والمؤرّخ في أنّ كليهما يعتمد على مخبر ويؤوّل الخبر ليعطيه معنى، "وإذا عاد الصّحفيّ إلى الأخبار بعد مدّة وتأمّلها تحوّل إلى مؤرّخ" بتعبير العرويّ [3]، الشّيء الّذي يجعل الصّحفيّ فاعلًا رئيسًا فيما يتعلّق بكتابة التّاريخ الفوريّ أو التّاريخ الآنيّ كما ذهب إلى ذلك جان لاكوتير [4].

إجمالًا، يمكن أن نجد عمل الصّحفيّ كامنًا في ثنايا تعريف ابن خلدون للتّاريخ باعتباره "خبرًا عن الاجتماع الإنسانيّ الّذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل التوحّش والتأنّس والعصبيّات وأصناف التغلّبات للبشر على بعضهم البعض، وما ينشأ عن ذلك من المُلْك والدّول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصّنائع وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال" [5]. وهذا التّعريف هو ما يجعل المجال واسعًا أمام الصّحفيّ لتوظيف السّرد التّاريخيّ في تقاريره.

---

[3] العروي، عبد الله، 2005. مفهوم التاريخ، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص. 69

[4] Lacouture, Jean.1988. L'histoire immédiate, in la nouvelle histoire, sous la direction de Jacques Le Goff, éd. Complexe, Bruxelles, p. 232

[5] ابن خلدون، عبد الرحمن. العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر (د.ت). تحقيق أبو صهيب الكرمي، عمان: بيت الأفكار الدولية، ص. 23

لسنا في هذه الورقة بصدد الخوض في نقاش الحدود بين عمل الصّحفيّ وعمل المؤرّخ، لنترك هذا المستوى المنهجيّ ما دام محسومًا لصالح طرح التّباين الواضح بين طريقة اشتغالهما وأهدافهما، من سعي الأوّل إلى تقديم الحدث، وسعي الآخر إلى دراسة "الأثر المترتّب عنه" بتعبير العرويّ [6]، وذلك بعد توفّر المسافة الزّمنيّة والتّحلّي بالصّرامة المنهجيّة الّتي يفرضها التّخصّص. فكيف يستفيد الصّحفيّ من الحدث التّاريخيّ في صياغة مادّته الصّحفيّة السّرديّة؟ وما خصائص الأسلوب والبناء السّرديّ في تقديم الحدث من طرف المؤرّخ والصّحفيّ؟

توظيف الحدث التّاريخيّ في السّرد الصّحفيّ

قد تكون الظّاهرة موضوع المادّة الصّحفيّة السّرديّة في حاجة ماسّة إلى ذلك البُعد التّاريخيّ لإضفاء طابع الاستمراريّة عليها، أو نسبها لبنية ممتدّة في الزّمن، وهو ما يندرج ضمن البحث عن "علاقة الأثر بأصله" بتعبير العرويّ. وفق هذه المنهجيّة، يصبح السّرد في المادّة الصّحفيّة بمثابة ذلك الجسر الّذي يربط الحاضر بالماضي، ويسافر بالقارئ إلى زمن لم يعشه، لكنّه يعيش واقعًا مشابهًا له من خلال الحدث الآنيّ الموصوف في المادّة الصّحفيّة. ولكي تكتسي المادّة الصّحفيّة طابعها السّرديّ، يكون الصحفيّ ملزمًا بالبحث عن الحبكة السّرديّة اللّازمة لمادّته الصّحفيّة. لا يختلف الأمر أسلوبيًّا هنا عن المؤرّخ عندما يكتب تاريخًا ما؛ فالسّرد التّاريخيّ، كما عرَّفه بول ريكور، هو "القدرة على قول شيء حدث، أي إنّه يروي تاريخًا".

وبما أنّ الإنسان هو موضوع التّاريخ حسب العرويّ، فإنّ الصّحفيّ أو المؤرّخ عندما يكتب عن وقائع معيّنة في قالب سرديّ، فإنّه يقوم في

[6] العروي، 2005. مرجع سابق، ص. 78

نفس الوقت بعمليّة إضفاء الطّابع الإنسانيّ على الزّمن الّذي تندرج تلك الوقائع فيه، أو كما قال بول ريكور "يصير الزّمن إنسانيًّا بقدر ما يتمّ التّعبير عنه من خلال طريقة سرديّة، ويتوفّر السّرد على معناه الكامل حين يصير شرطًا للوجود الزّمنيّ" [7]. لذلك؛ يشكّل التّاريخ ملجأ كلّ صحفيّ يبحث عن تعزيز تلك الحبكة بالعمق التّاريخيّ والبناء الكرونولوجيّ في المواضيع الّتي تتناول الإنسان على وجه الخصوص، حتّى يَخلُق السّردُ في المادّة الصّحفيّة الرّغبةَ لدى القارئ في الوصول إلى نهايات الأحداث. حضور الحدث في السّرد -تاريخيًّا كان أو آنيًّا- ضروريٌّ لتحقيق التّتابع والتّسلسل الزّمنيّ لعرض حادثة أو واقعة في قالب قصصيّ، وضمان إيجاد العلاقة الرّابطة بين مجموعة من الأحداث المتنوّعة والمختلفة.

في وصف الصّحفيّ لحالة الرّعب الجماعيّ من وباء كورونا، ومشاهد الشّوارع الخالية والتّوجّس في عيون النّاس، وطوابير المنتظرين لتلقّي العلاج وسقوط بعض المرضى في الشوارع نتيجة تدهور حالتهم، في كلّ هذه المشاهد يحتاج الصّحفيّ -قصد إدماج القارئ في مادّته السّرديّة- إلى استدعاء الحالة الوبائيّة الّتي عرفها العالم في محطّات تاريخيّة مختلفة، في وقت لم تكن فيه هناك صحافة قادرة على تصوير المشاهد، واقتصر الأمر على ما وصفه الإخباريّون في كتب التّاريخ، لكنّه كان وصفًا استفادت منه الأجيال اللّاحقة، بعدما حال غياب الصّحافة دون تقديمه في حينه للقارئ داخل قالب صحفيّ. لنتأمّل هذا النّصّ التّاريخيّ للإخباريّ المغربيّ عبد العزيز الفشتاليّ حول وباء الطاعون بالمغرب سنة 1798:

---

[7] ريكور، بول، 2006. الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ص. 95

”فشا الطّاعون بالمغرب أوّل ما ظهر بقبيلة لوداية حتّى فني ما شاء الله بمحلّتهم... ودخل القصبة وفاس الجديد منتهى جمادى الثانية عام ثلاث عشر ومائتين وألف حتّى تحيّرت النّاس وفُتِن الأغنياء من كثرة الموتى، وجعلت النّاس تَرْمِي كواشط الموتى وحوايج لباسهم بين الطّرق. دخل فاس أواخر شعبان من العام المذكور حتّى ازداد أمره واشتدّ بأوّل شوّال“ [8]. هل يمكن للصّحفيّ توظيف هذه الوقائع التّاريخيّة في بناء مادّة صحفيّة سرديّة حول وباء كورونا الّذي يعيشه العالم حاليًّا؟ نميل هنا إلى الجزم بأنّ انفتاح الصّحفيّ على النّصّ التّاريخيّ سيعطي لسرده تلك القوّة الّتي تعزّز إحساس القارئ بهول المشاهد الّتي يعيشها والّتي لم يعشها، وتضعه في موقع متابعة ”زمن مصوّر سابقًا يتحوّل إلى زمن يعاد تصويره“ كما يقول بول ريكور. عمليّة إعادة تصوير الزّمن هذه في السّرد، قد تجد لها أمثلة دالّة في ذلك التّضارب الحاصل حول منشأ كورونا في بدايته، وقد يضفي السّرد على الزّمن نوعًا من الثّبات، وهو يحيل إلى تضارب مماثل حدث قبل قرون، ذلك ما يبدو عندما يتحدّث المؤرّخ المغربيّ محمد الأمين البزّاز عن ظهور وباء الطّاعون وانتشاره سنة 1442 بالمغرب: ”والحقيقة أنّ الوباء كان ظهر منذ شهر مارس، كما يُستشَفّ من المراسلات القنصليّة، إلّا أنّ هذه المراسلات نقلت إلينا روايات متضاربة حول مصدره وطبيعته. تفيدنا رواية أولى بأنّ المرض لم يكن في الحقيقة سوى حمّى نجمت عن إفراط السّكّان في تناول الفواكه، محتجّة بأنّ الوفيات المسجّلة تنحصر بين المسلمين من دون اليهود أو النّصارى. تزعم رواية أخرى أنّ هذا الطّاعون مجرّد إشاعة روّجها يهوديّ من تطوان، يعمل كاتبًا لباشا المدينة

---

[8] البزاز، محمد الأمين، 1992. تاريخ الأوبئة والمجاعات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص. 90

أحمد الرّيفـيّ. أخيـرًا، هنـاك روايـة ثالثـة، وردت فـي مراسـلة بتاريـخ 19 مـارس 1742 تفيـد بـأنّ قافلـة تجاريّـة محمّلـة بالحرير قدمـت مـن الشّـرق وحملـت العـدوى، فيمـا يقـال، إلـى قريـة بجـوار فـاس" [9]. إنّ اسـتدعاء نـصّ تاريخـيّ ببنيتـه السّـرديّة الأصليّـة لتعزيـز نـصّ سـرديّ صحفـيّ فـي موضـوع آنـيّ، من شـأنه جعل المـادّة الصّحفيّة أكثـر وقعًا علـى القـارئ، آخـذًا بعيـن الاعتبـار حالته النّفسـيّة المهيّأة بفعل التّوجّس مـن الحالـة الوبائيّـة، لتخيّـل حجـم الخطـر الّـذي يهـدّد الإنسـانيّة بسـبب وبـاء يشـبه فـي غموضـه أوبئـة أخـرى كانـت لهـا نتائـج وخيمـة علـى البشـريّة فـي محطّـات زمنيّـة سـابقة.

السّرد في الكتابة التّاريخيّة والسّرد في الكتابة الصّحفيّة

لـكلّ مجموعـة مـن الأفعـال السّـرديّة غايـة محـدّدة، كمـا أنّهـا "تنتظم في إطـار "سلاسـل" تكثـر أو تقـلّ حسـب طـول الحكايـة أو قصرهـا، كلّ سلسـلة (séquence) يشـدّ أفعالهـا رابـط زمنـيّ ومنطقـيّ" [10]. وهـذا الرّابـط يحيلنـا علـى حقـول أخـرى تعتمـد القوالـب السّـرديّة فـي الكتابة، ومـن بينهـا حقـل الصّحافـة وحقـل التّاريـخ؛ ففـي كلاهمـا يقـوم الصّحفيّ والمـؤرّخ بتعريـف "حقبـة مـا، وضـع مـا، حـدث مـا، تطـوّر مـا" [11]، وكلاهمـا أيضًـا يـؤرّخ للحـدث؛ فالاشـتغال بالأحـداث ماضيـة كانـت أو حاضـرة يسـتلزم ذلـك الرّابـط الزّمنـيّ والمنطقـيّ، ولا يعنـي هـذا أنّ السّـرد التّاريخـيّ يقـوم بنفس الوظيفـة الّتـي يقـوم بهـا السّـرد الصّحفـيّ. منهجيًّـا، الأمـران ليسـا سـيّان؛ الصّحفـيّ يكتب عن الحـدث لكي يخبر بـه

[9] البزاز، 1992. مرجع سابق، ص. 89

[10] Barthes, Roland. 1966. Introduction à l’analyse structural du récit, Recherches sémiologiques, Communication 8. P. 26

[11] Quivy, Vincent. 1994. Le journalisme : une histoire sans historien. In Communication et langue, N. 102, 4 éme trimestre. P. 79

القـارئ، بينمـا يكتـب المـؤرّخ عـن الحـدث للتحقّق منه وتفسـير مجرياته واسـتخراج مـا ينطـوي عليه من دلالات وتداعيات ومسـاهمته في إفراز الواقـع اللّاحـق عليـه. لكـن فـي كلتـا الحالتيـن، فـإنّ الرّبـط المنطقـيّ أو منطـق تسلسـل الأحـداث الّـذي يسـتوجبه السّـرد فـي النّـصّ الحكائـيّ، حسـب بـارث، هـو نفسـه الّـذي يجـب أن يُسـتحضَر فـي السّـرد، تاريخيًّا كان أو صحفيًّـا.

كان اختيـار العـرويّ لكتـاب "الاسـتقصا" للنّاصـريّ دقيقًـا فـي معـرض مقارنتـه لوظيفـة الإخبـار عند المؤرّخ/ الإخبـاريّ والصّحفيّ، وبالشّـكل الّـذي يمكّننـا مـن رصد بعض خصائص السّـرد المشـتركة بين الصّحافة والتاريـخ؛ فالنّاصـريّ أعلـن منـذ وضـع عنـوان مؤلَّفِـه أنّ غايتـه هـي الإخبـار، وأنّ الكتـاب سـيتضمّن أخبـارًا متنوّعة عن المغـرب الأقصى؛ لذلـك كان تبويـب أجـزاء كتابـه يبدأ بعبـارة: الخبـر عن دولـة...، الخبر عـن وقعـة...، لكـن مـاذا عـن بنية أسـلوب الخبـر عنـد النّاصريّ؟

يبـدو السّـرد واضحًـا باعتبـاره القالـب الرّئيـس الّـذي صاغ فيـه النّاصريّ أجـزاء كتابـه، ويمكـن أن ننطلـق مـن فقـرة حـول تأسـيس فـاس الجديـد لتوضيـح ملامـح القالـب السّـرديّ عنـد هـذا الإخبـاريّ، جـاء فيهـا: "لمّـا فُتِـح جبـل تينمـل ومُحِيَـت منـه بقيّـة آل عبـد المومـن وتمهّد ملـك المغرب للسّـلطان يعقـوب واسـتفحل أمـره وكثـرت حاشـيته، رأى أن يختـطّ بلـدًا ينسـب إليـه ويتميّـز بسـكناه وينزِل فيه بحاشـيته وأوليائه الحاملين لسـرير ملكـه، فأمـر ببنـاء المدينـة البيضـاء ملاصقـة لمدينـة فـاس علـى ضفّـة واديها المخترق لها من أعلاه، وشـرع في تأسيسـها ثلث شـوّال من سـنة أربع وسـبعين وسـتمائة، وركـب السّـلطان بنفسـه فوقع عليها حتّى خُطَّت مسـاحتها وأُسِّسَـت جدرانهـا وجَمَـع الأيدي عليها وحشَـر الصّنّاع والعملة

لبنائها، وأحضرَ لها النّجّامين والمعدّلين لحركات الكواكب، فاختاروا من الطّوالع ما يرضون أثره ويحمدون سيره، وأُسِّسَت فيه، وكان في أولئك المعدّلين إمامان شهيران: أبو الحسن بن القطان، وأبو عبد الله ابن الحباك، المقدّمان في الصّناعة، فكمل تشييد هذه المدينة على ما رسم رحمه الله وكما رضى، ونزلها بحاشيته وذويه سنة أربع وسبعين المذكورة، واختطّ النّاس بها الدّول والمنازل وأُجرِيَت فيها المياه إلى القصور، وكانت من أعظم آثار هذه الدولة وأبقاها على الأيّام. قال فيها ابن أبي زرع: ومن سعادة طالعها أنّه لا يموت فيها خليفة ولم يخرج منها لواء قط إلّا كان منصورًا ولا جيش إلّا كان ظافرًا" [12].

من الفكرة إلى اختيار الموقع والبناء والإعمار ثمّ رمزيّة المدينة، هكذا يوظّف النّاصريّ المعلومات بشكل مكثّف في قالب سرديّ وفق إيقاع زمنيّ متسلسل يختصر سنوات في فقرة سرديّة قصيرة، دون أن يغفل في نهايتها عنصر الرّمزيّة الّذي لا محيد عنه في روايات الإخباريّين، قَصْدَ إضفاء تلك الهالة على منجزات السّلاطين، فلا بدّ للحدث التّاريخيّ من الحمولة الدّلاليّة والرّمزيّة الّتي تترك أثرها في القارئ وتدفعه لاستخلاص العبر وربط الماضي بالحاضر.

كان بإمكان النّاصريّ أن يتطرّق إلى باقي الجزئيّات من موادّ البناء والزّخارف والنّقوش، ومراحل البناء، وأعداد البنّائين، والمبالغ الّتي كلّفها بناء المدينة، أو العناصر السّكّانيّة الّتي عمرتها والأحياء الّتي سكنتها، وغير ذلك من التّفاصيل الّتي كانت ستُغرِق القارئ في جزئيّات لا مكان لها في سردٍ غرضُه الأوّل إخباريّ، فيما قد نجد مكانًا لمثل هذه

[12] الناصري، أبو العباس بن أحمد خالد، 1954. الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، الجزء الثالث، الدار البيضاء: دار الكتاب، ص. 44

الجزئيّات في السّرد الرّوائيّ الّذي يستعين بالمتخيّل، ويكون فيه القارئ مهيّأً نفسيًّا للغوص في تفاصيل الأماكن وجزئيّاتها والأحداث التّاريخيّة، الأمر الّذي نجده في الرّواية التّاريخيّة، وهنا يمكن استحضار روايات جرجي زيدان الّتي يبلغ فيها توظيف الجزئيّات في السّرد حدّ وصف ريش وسادة الخليفة في صفحة أو أكثر!

من جهة أخرى، يقدّم لنا ابن خلدون في كتابه "المقدّمة"، نموذجًا لتوظيف التّاريخ بأسلوب سرديّ في تحليل الواقع وإضفاء البعد التّاريخيّ على الظّواهر المرتبطة به. في الفصل الحادي عشر من كتاب العبر، المعنون بـ "أنّه إذا كانت الأمّة وحشيّة كان ملكها أوسع"، يستعين ابن خلدون بأخبار بعض الأمم للبرهنة على ذلك، بقوله: "وذلك لأنّهم أقدر على التغلّب والاستبداد كما قلناه، واستعباد الطّوائف لقدرتهم على محاربة الأمم سواهم، ولأنّهم يتنزّلون من الأهلين منزلة المفترس من الحيوانات العجم، وهؤلاء مثل العرب وزناتة ومَن في معناهم من الأكراد والتّركمان وأهل اللّثام من صنهاجة، وأيضا فهؤلاء المتوحشون ليس لهم وطن يرتافون منه، ولا بلد يجنحون إليه، فنسبة الأقطار والمواطن إليهم على السّواء؛ فلهذا لا يقتصرون على ملكة قطرهم وما جاورهم من البلاد ولا يقفون عند حدود أفقهم، بل يطفرون إلى الأقاليم البعيدة ويتغلّبون على الأمم النّائية" ويضيف ابن خلدون: "واعتبر ذلك أيضًا بحال العرب السّالفة من قبل مثل التّبابعة وحمير كيف كانوا يخطون من اليمن إلى المغرب مرّة وإلى العراق والهند أخرى، ولم يكن ذلك لغير العرب من الأمم، وكذا حال الملثّمين من المغرب لمّا نزعوا إلى الملك طفروا من الإقليم الأوّل ومجالاتهم منه في جوار السودان إلى الإقليم الرّابع والخامس

فـي ممالـك الأندلـس مـن غيـر واسـطة، وهذا شـأن هـذه الأمم الوحشـيّة، فلذلـك تكـون دولتهـم أوسـع نطاقًـا وأبعـد مـن مراكزهـا نهايـة" [13].

بإيجـاز شـديد، ودون الانسـياق وراء التّفاصيـل الّتي قد تُبعـد ابن خلدون عـن غرضـه الأساسـيّ المتمثّـل فـي تعضيـد "عبـرة" أو خلاصـة معيّنـة بمـا يسـندها فـي التّاريـخ، يقـدّم ابـن خلـدون نموذجًـا للسّـرد القائـم علـى الاختيـار الدّقيـق للوقائـع الدّالّـة والمعبّـرة عن مضمون الفكـرة الّتي يريد إيصالهـا للقـارئ، الّـذي يسـتخلص بـأنّ قـوة الدّولـة وبطشـها يحقّقـان لها ذلـك الامتـداد الواسـع والهيمنـة علـى باقـي الـدّول الأخرى. سـرد دقيق، مختصـر، دالّ، يخلُـص فـي النّهايـة إلـى إيصـال الفكـرة/ العبرة.

يمكننـا مـن خـلال كتـاب مفهـوم التّاريـخ لعبـد الله العـرويّ، الوقـوف علـى المشـترك الأسـلوبيّ فـي سـرد المـؤرّخ للأحـداث وتوظيفهـا وقيـام الصّحفـيّ بنفـس الشـيء عنـد صياغـة مادّتـه، خصوصًـا فيمـا سـماه العـرويّ بــ "التّوالـي الزّمنـيّ والسّـير العـاديّ" الّذي يميّز ذكـر الأحداث فـي كتـاب "الاسـتقصا" للنّاصـريّ، وهـذه الخاصّيّـة الأسـلوبيّة هـي الّتـي دفعـت العـرويّ إلـى التّسـاؤل: ألا تشـبه صفحـة النّاصـريّ نشـرة إخباريّـة؟ وفـي نـوع مـن المقابلـة على مسـتوى الإيجـاز الدّالّ الّـذي يُعدّ مـن ضـرورات السّـرد الّذي يعفـي القارئ من الجزئيّـات، يضـع العرويّ مثاليـن، أحدهمـا لـدى المـؤرّخ والآخـر لـدى الصّحفـيّ، فيكتـب المؤرّخ "أنّ السّـلطان الفلانـيّ كان يحـبّ أكل الفاكهـة الفلانيّـة إبّـان الصّيـف، أو أنّـه رأى يومًـا حمامـة علـى رأس صومعـة فقـال كـذا، ونقـرأ فـي صحافـة اليـوم أنّ الوزيـر الفلانـيّ يخـرج كلّ صبـاح ليشـتري بنفسـه

[13] ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة (د. ت) ط1، بيروت: دار الجيل، ص. ص. 159، 160

هلاليّات الإفطار: الفكرة الضّمنيّة في الحالتين هي أنّ الطّريقة تشير إلى نفسانيّة صاحبها، إلى أخلاقه، إلى طبعه، وأنّها في إيجازها تعوّض عن كلام طويل، طرافتها في رمزيّتها ومغزاها في إيجازها" [14].

في هذا المثال، فإنّ أسلوب سرد الخبر لدى المؤرّخ/ الإخباريّ والصّحفيّ، اقتضى الاستغناء عن التّحليل الطّويل الّذي قد يخلق لدى القارئ نوعًا من الملل، لصالح ما وصفه العرويّ بـ "جزئيّات دالّة". وعلى مستوى آخر، فإنّ ما يمكن أن يضيف للسّرد الصّحفيّ طابعًا خاصًّا، حسب الصّحفيّ إريك دوبان Eric Dupin، هو تلك الجرعة من الإثارة الّتي يتيحها له التّفاعل الآنيّ مع الحدث وتأويله له إبّان وقوعه، وهو ما ليس متاحًا بالضّرورة في النّصوص التّاريخيّة.

إنّ بنية السّرد في المصادر التّاريخيّة تجعل من الأخبار الواردة فيها تتّخذ صفة عدم الاكتمال وقابليّتها للزّيادة والإتمام، سواء عبر ربطها بسوابقها، أو تخيّل الظّروف المكمّلة لما ورد، أو تطعيمها بمعلومات أخرى، وبهذا يحوّل السّرد ذلك الخبر إلى قصّة، ولعلّ الرّوايات التّاريخيّة أو الرّوايات الواقعيّة في نهاية المطاف تجسيد لهذه العمليّة بواسطة الأسلوب السّرديّ، الحالة ذاتها الّتي يكون عليها السّرد الصّحفيّ الّذي يجعل من خبر حول جريمة قتل مدخلًا لتحويله إلى مادّة سرديّة عن طريق تتبّع الخيوط الّتي أفضت إلى ارتكاب الجريمة وربطها بما قبلها وفتحها على ما بعدها. هذا الأسلوب الّذي وصفه إسماعيل إبراهيم، بـ "الخبر المركّب الّذي يتناول عدّة وقائع مرتبطة ببعضها البعض" [15].

---

[14] العروي، 2005. مرجع سابق، ص. 71

[15] إسماعيل، إبراهيم، 1998. فن التحرير الصحفي بين النظرية والتطبيق، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ص. 42

الصّحافـة المتأنّيـة: تجسـيد للمشـترك الأسـلوبيّ بيـن السّـرد التّاريخـيّ والصّحفيّ

فـي دراسـته الّتـي أنجزهـا حـول الصّحافـة المتأنّيـة، يعـرّف صـلاح الدين معافة هذا الجنس الصّحفيّ بأنّه: "مزيـج مـن أشـكال الإبـلاغ الأكثـر نـدرة -الاسـتقصائيّة والتّحريضيـّة- مـع مزيـد مـن التّوضيـح والتّفسـير والتّأثّـر بالأحـداث الجاريـة باسـتخدام جرعـة جيّـدة مـن أسـلوب السّـرد الممتـع" [16]. وفق هذا التّعريف، فإنّ الصّحافة المتأنّية هـي المعتمـدة علـى السّـرد المتأنـي، وتتفـادى الانسـياق وراء سـرعة تدفّـق الأخبـار وتنوّعهـا، وتركّـز علـى تلـك الّتـي ترتبـط بــ "القصـص الغنّيّـة والفريـدة حـول مـكان معيّـن والنّـاس الّذيـن يعيشـون فيـه"، كمـا أنّهـا تقـوم أساسًـا علـى الطّـول والجَـودة السّـرديّة وتسلسـل الأحـداث، وسَـرد التّسلسل التّاريخـيّ (ردود الفعـل) للموضـوع ذي الصّلـة دون الاختـزال المخـلّ، أو الإغفـال الّـذي يغيّـر المعنـى. ويمكننـا الوقـوف فـي هـذا النّـوع الصّحفـيّ على مسـاحات شاسـعة من المشـترك الأسـلوبيّ بيـن الكتابـة الصّحفيّة والكتابة التّاريخيّة، سـواء على مسـتوى السّـرد بصفته أسـلوب كتابة، أو على مسـتوى توظيف الحدث التّاريخيّ فـي المـادّة الصّحفيّـة السّـرديّة، بحسـب صـلاح الديـن معافـة.

يحـدّد عبـد السـلام أقلمـون نوعًـا مـن العلاقـة "النّفعيّـة" بيـن الرّوايـة والتّاريـخ بقولـه: "بإمـكان الرّوايـة أن تسـتقبل موادّ تاريخيّة لتشـييد كيان سـرديّ دالّ فنّيًـا، وبإمـكان التّاريـخ أن يسـتدعي مـا يحتاجـه مـن مـوادّ سـرديّة روائيّـة ليشـيّد كيانًـا سـرديًّا دالًّا تاريخيًّـا" [17]. علـى هـذا المنوال،

[16] معافـة، صـلاح الديـن، 2019. بنيـة الصحافـة المتأنيـة وأسـاليب تأثيرهـا فـي الجمهـور، الدوحـة: معهـد الجزيـرة للإعـلام، ص. 10

[17] أقلمـون، عبـد السـلام، 2010. الرواية والتاريخ، سـلطان الحكاية وحكاية السـلطان، ليبيـا: دار الكتاب الجديد المتحدة، ص. 102

يمكـن أن تسـتدعي الصّحافـة أيضًـا الوقائـع والأحـداث التّاريخيّـة لبنـاء مـادّة صحفيّـة سـرديّة دالّـة، وربّمـا وُجـدت هـذه العلاقـة النّفعيـة بيـن السّـرد التّاريخـيّ والسّـرد الصّحفيّ فـي "الصّحافة المتأنّية" الّتي تشـتغل علـى تقاريـر سِـمَتُها الأساسـيّة استدعاء الوقائـع التّاريخيّـة، خصوصًـا ضمـن تقاريـر الجـذور والخلفيّات، وهـي "التّقارير المطوّلـة الّتي تتناول حدثًـا مـا، أو ظاهـرة أو مرحلـة تاريخيّـة، أو كيانًـا سياسـيًّا أو اقتصاديًّـا أو أكاديميًّـا أو رياضيًّـا، أو شـخصيّات اعتباريّـة عبـر سـرد جوانبـه التّاريخيّـة وجـذوره وخلفيّاتـه وأسـباب وجوده أو تصـدّره نطقًا من حدث مـا أو اختيـار تحريـريّ"، كمـا عرّفهـا معافـة.

إنّ هـذا النّـوع مـن التّقاريـر يمكِّن الصّحفيّ من توظيـف الوقائع التّاريخيّة فـي المادّة السّـرديّة بشـكل يجعـل القارئ يعيش في زمـن آخر غير زمنه، لكـن بنفـس خصوصيّـات الزّمـن الحالـيّ، ودون أن يدفـع ذلـك الصّحفـيّ إلـى "توظيـف المتخيّـل أو تدخّـل رأي كاتبه في نيّة السّـرد" بتعبير معافة، أو تجـاوز الحـدّ الفاصـل بيـن العمـل الصّحفـيّ والعمـل الإبداعـيّ، وهـذا مـا يحـوّل السّـرد إلـى عامـل محفّـز ومنشّـط لخيـال القـارئ كـي يرسـم فـي ذهنـه، انطلاقًـا مـن النّـص، صـورةً لزمـن غيـر زمنـه، ويدفعـه إلـى القيـام بالمقارنـات واسـتخلاص العبـر، خصوصًـا أنّ تقاريـر الصّحافـة المتأنّيـة تسـتلزم "حـرص كاتـب التّقرير علـى إحالة جوانبـه المتنوّعة إلى مصـادر تاريخيـة" حسـب معافـة دائمًـا. هنـا يلتقـي السّـرد الصّحفـيّ مـع السّـرد التّاريخـيّ علـى مستوى دفع القارئ لإعادة تشـكيل تجربتـه واقعيًّا عبـر إعـادة بنـاء الماضـي فـي قالـب سـرديّ واقعـيّ وليـس خياليًّـا، كمـا يدفعـه للتّفاعـل إلـى أقصـى حدّ مع النّصّ الصّحفيّ السّـرديّ. بهذا الشّـكل، يحقّـق السّـرد الصّحفـيّ غايتـه دون الخـروج عـن القاعـدة الأساسـيّة الّتي تميّـز هـذا النّـوع، وهـو عدم قابليّته لتوظيـف الخيال مـا دام الصّحفيّ يجب

أن يبقى وفيًّا لاستخدام الحقائق، وما دام "التّقرير الإخباريّ هو قصّة واقعيّة في نهاية المطاف" بتعبير غابرييل غارسيا ماركيز. وهنا يمكن القول إنّ توظيف الحدث التّاريخيّ في السّرد الصّحفيّ يدخل في إطار العودة إلى الماضي واسترجاع الأحداث من خلال الحَكْي، وهي نفس الخاصّيّة الأسلوبيّة الّتي نلمسها في السّرد التّاريخيّ.

يقترب السّرد في تقارير الصّحافة المتأنّية كثيرًا من السّرد التّاريخيّ؛ فخصائص البحث عن الجذور والخلفيّات التّاريخيّة وتعزيز الموضوع بالوقائع التّاريخيّة والوثائق وغيرها من الدّلائل لصياغة التقارير في قالب سرديّ، تحاكي الخصائص الّتي تتميّز بها الكتابة التّاريخيّة الّتي تعتمد السّرد بصفته قالبًا أساسيًّا لتقديم الوقائع وتفسيرها. وفيما يشبه تناغم المقامات الموسيقيّة لتقديم معزوفة معيّنة، توظّف الصّحافة المتأنّية السّرد التّاريخيّ لمعالجة الوقائع الرّاهنة، بحيث تأخذ شيئًا من حرارة الحدث الآنيّ لتبثّه في الوقائع التّاريخيّة البعيدة.

يقدّم موقع "ميدان" نموذجًا رائدًا لهذا النّوع من التّناغم، لنأخذ على سبيل المثال مقالًا بعنوان: **أكبر تعويض لعائلة جورج فلويد.. هل تبيّض 27 مليون دولار وجه العنصريّة الأمريكيّ؟** [18] يحيلنا العنوان إلى حدث ما يزال يثير ردود فعل قويّة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة بعد مصرع مواطن أمريكي من السّود على يد شرطيّ أمريكيّ من ذوي البشرة البيضاء. بدا توظيف البُعد التّاريخيّ جليًّا منذ بداية التّقرير، وذلك عبر إرفاق العنوان بصورة تعود إلى مرحلة التّمييز العنصريّ في أمريكا أواسط القرن 20، لشرطيّين أمريكيّين من البيض يمسك أحدهما بتلابيب شخص أسود، فيما يحاول كلباهما

[18] رابط موقع ميدان: https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2021/3/13/

المدرّبـان الانقضـاض علـى ذلـك الشـخص، وسـط نظـرات الرّعـب المشـدودة إليهمـا مـن طـرف أشـخاص سـود آخريـن.

ينطلـق التّقريـر من حادثة جورج فلويد الّتي وقعت سـنة 2020، معتمدًا سـردًا كرونولوجيًّـا تراجعيًّـا لمعالجة الجذور التّاريخيّـة للظاهرة الّتي ما زالـت تثيـر جـدلًا داخل المجتمـع الأمريكيّ، ليصل إلـى مضمون إعلان اسـتقلال أمريكا سـنة 1776، والمشـاكل الّتي واجهت الأمريكيّين على مستوى التّوفيـق بيـن قيـم الحرّيّـة والمسـاواة ومظاهـر العبوديّـة الّتـي كانـت سـائدة فـي المجتمـع الأمريكـيّ، ووقـف التّقريـر عنـد مفارقة كون كاتـب الإعـلان تومـاس جيفرسـون، هو نفسـه مـن كان يتوفّـر علـى أكثر مـن 600 مـن العبيـد فـي ضيعاتـه خـلال القـرن 18، وكـون الإعـلان نُشِـرَ فـي أكثـر مـن 13 مسـتعمرة كان الـرّق ما زال سـائدًا فيها.

كان الصّحفـيّ كاتـب التّقريـر مخيّـرًا بيـن اعتمـاد قوالـب متنوّعـة: بيـن تقديـم الخبـر مجـرّدًا مـن امتداداتـه بصفتـه مـادّة خبريّـة تحُـدّ أفـق التّفكيـر فـي خلفيّاتهـا أو تتـرك ذلـك التّفكيـر مفتوحًـا علـى زوايـا تمثّـل القـارئ للظّاهـرة، وبيـن وضـع الخبـر في سـياق تاريخيّ وجعلـه امتدادًا لمجموعـة مـن الوقائـع الأخـرى الّتي تخضـع للتّسلسـل الزّمنـيّ والرّابط المنطقـيّ فـي قالـب سـرديّ ينطبـق عليـه تعريـف رولان بـارث للسّـرد الحكائـيّ، وفـي نفـس الوقـت يخضـع لتصنيـف بـول ريكـور الّـذي اعتبر الزّمـن محـدّدًا أساسـيًّا للسّـرد التّاريخـيّ. وعلى مسـتوى آخـر، فإنّ عمل الصّحفـيّ فـي الصّحافـة المتأنّيـة يقتـرب كثيـرًا مـن عمل المـؤرّخ؛ إذ إنّ هـذا الأخيـر "يحـوّل الحـدث، أي حدث، إلـى مادّة تاريخيّـة عندما يضعه فـي تسلسـل زمنـيّ معيّـن" [19]. بهـذا الشّـكل، تقـدّم لنـا الصّحافـة المتأنّيـة

[19] العروي، 2005. مرجع سابق، ص. 75

النّموذج الأفضل ربّما للمادّة الصّحفيّة السّرديّة الّتي تمثّل المشترك الأسلوبيّ بين السّرد الصّحفيّ والسّرد التّاريخيّ.

خاتمة:

يتأطّر السّرد في المادّة الصّحفيّة وكتابات المؤرّخين بالزّمان والمكان، فلا بدّ من توفّر هذين البعدين لإعطاء المعنى اللّازم لمضمون السّرد؛ فالسّرد الصّحفيّ ينطلق من الخبر ولا مكان فيه للمتخيّل سوى من توظيف للبنية النّفسيّة لشخوص قصّته في تناغم مع ما يصدر منهم، هي نفس العمليّة الّتي يقوم بها المؤرخ وهو يصف نوازع الشّخصيّات الّتي يؤرّخ لها ويبرّر بها وقوع الأحداث أو اتّخاذ القرارات في مرحلة تاريخيّة معيّنة. الزّمان والمكان في السّرد لدى كلّ من الصّحفيّ والمؤرّخ موجّه رئيس لمسار السّرد، ويخلق الجاذبيّة المطلوبة الّتي تدفع القارئ للمضيّ قدمًا في إتمام السّرد إلى نهايته.

نكاد خلال مقارنتنا للسّرد في الكتابة التّاريخيّة والسّرد في الكتابة الصّحفيّة، أن نصل في نقاط عديدة إلى نوع من المشترك الّذي يصل حدّ التّطابق؛ فالزّمن لا محيد عنه في السّرد الصّحفيّ والتّاريخيّ، والإنسان ركيزة مادّتهما السّرديّة. وتعاقب الأحداث وتتابعها هو ذلك الخيط النّاظم الضّامن لمتانة بناء النّصّ السّرديّ، بينما تدفع الحبكة القارئ إلى عدم مبارحة النّصّ قبل الوصول إلى النهايات وإدراك المآلات، ومن خلالها استخلاص الدّروس والعبر. التّاريخ يزوّد السّرد الصّحفيّ بما يحتاجه من أحداث للسّفر بالقارئ عبر الزّمن المشابه قبل العودة لمواصلة العيش في الزّمن الآنيّ الّذي تعالجه المادّة الصّحفيّة السّرديّة، بينما يشكّل السّرد التّاريخيّ وسيلة السّفر الّتي يسافر بها الصّحفيّ نفسه خلال صياغة مادّته الصّحفيّة. وهذا

المشترك بطبيعة الحال لا يعني إلغاء الحدود بينهما إلى درجة تقمّص أحدهما دور الآخر؛ فالصّحفيّ يبقى صحفيًّا والمؤرّخ يبقى كذلك.

يذهب الطّيّب بياض إلى أنّ الصّحفيّ الطّموح والشّغوف بالقراءة هو الّذي يسعى دائمًا كي لا يبقى رهين القصاصات والأخبار، ويطمح للتّصدّي إلى إنتاج نوع من الكتابة المنفتحة على حقول معرفيّة مختلفة، ويقصد هنا الصّحفيّ المولع بالقراءة والكتابة، الّذي يكون في كتاباته الصّحفيّة متأثّرًا بالمَعين الفكريّ الّذي ينهل منه دون زعم التّحوّل إلى أحد أصحاب الاختصاص فيه. وهذا ما جعل بعض الصّحفيّين الكبار ممّن اهتمّوا بالتّاريخ يتشبّثون بصفة الصّحفيّ برغم غزارة كتاباتهم ذات البُعد التّاريخيّ، ونستحضر في هذا الصّدد نموذجين كبيرين؛ المصريّ محمد حسنين هيكل، والمغربيّ محمد العربي المساري [20].

إنّ توظيف السّرد التّاريخيّ في المادّة الصّحفيّة الّتي تعتمد القالب السّرديّ، يستوجب بالضّرورة انفتاح الصّحفيّ على كتب التّاريخ، والاحتكاك بأساليب السّرد التّاريخيّ على اختلاف مستوياتها؛ فهذا الاطّلاع يعزّز قدرة الصّحفيّ على التّموضع في الزّمن ورصد أوجه القطيعة والاستمراريّة مع الماضي في المواضيع الّتي يشتغل عليها، وتسمح له بإعطاء الامتداد التّاريخيّ اللّازم لمادّته السّرديّة، وإضفاء الرّابطة المنطقيّة الضروريّة على الأحداث الّتي يتناولها. كما أنّ احتكاك الصّحفيّ بالنّصوص التّاريخيّة يجعله أكثر قدرة على التقاط الجزئيّات الّتي تفتح له المجال لبناء مادّة صحفيّة سرديّة بخلفيّة تاريخيّة.

[20] بياض، الطيب، 2010. الصحافة والتاريخ، إضاءات تفاعلية مع قضايا الزمن الراهن، الرباط: دار أبي رقراق للنشر، ص. 52

المراجع:

- ابن خلدون، عبد الرحمن، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر (د.ت)، تحقيق أبو صهيب الكرمي، عمان: بيت الأفكار الدولية، ص. 23

- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة (د. ت) ط1، بيروت: دار الجيل، ص. ص. 159، 160

- إسماعيل، إبراهيم، 1998. فن التحرير الصحفي بين النظرية والتطبيق، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ص. 42

- البزاز، محمد الأمين، 1992. تاريخ الأوبئة والمجاعات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص. 90

- أقلمون، عبد السلام، 2010. الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، ليبيا: دار الكتاب الجديد المتحدة، ص. 102

- العروي، عبد الله. 2005. مفهوم التاريخ، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص. 69

- الناصري، أبو العباس بن أحمد خالد، 1954. الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، الجزء الثالث، الدار البيضاء: دار الكتاب، ص. 44

- بياض، الطيب، 2010. الصحافة والتاريخ، إضاءات تفاعلية مع قضايا الزمن الراهن، الرباط: دار أبي رقراق للنشر، ص. 52
- ريكور، بول، 2006. الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ص. 95

- كيليطو، عبد الفتاح، 2006. الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ص. 36

- معافة، صلاح الدين، 2019. بنية الصحافة المتأنية وأساليب تأثيرها في الجمهور، الدوحة: معهد الجزيرة للإعلام، ص. 10

- Barthes, Roland. 1966. Introduction à l'analyse structurale du récit, Recherches sémiologiques, Communication 8. P. 26

- Lacouture, Jean.1988. L'histoire immédiate, in la nouvelle histoire, sous la direction de Jacques Le Goff, éd. Complexe, Bruxelles, p. 232

- Quivy, Vincent. 1994. Le journalisme : une histoire sans historien. In Communication et langue, N. 102, 4 éme trimestre. P. 79

أساليب الحذف والاختصار، وأدوات البلاغة الصحفية

عارف حجاوي

الدرس الأول: لست جالساً بجانبك. أنا بعيد عنك. قد أكون ميتاً، وأنت تقرأ كلماتي هذه، حبراً أسود فوق مساحة بيضاء.

لكنني الآن إذ أكتب ما أكتب – وأطمئنك – حي يرزق. وأريدك أن تسمعني .

هل بدأت تسمعني؟ كأنك فعلاً بدأت تقرأ كلامي بأذنيك لا بعينيك! هل تسمع صوتي كيف يأتيك هادئاً حيناً، ومنفعلاً صاخباً حيناً؟ أنا جالس أكتب لك وأنا في غاية الاسترخاء، وأقص عليك مشروعي الذي سأبدأ بعرض تفاصيله بعد نصف دقيقة.

هل شعرت كيف أنني تحمست وأخذ صوتي يتلون بنبرات مختلفة وأنا أعِدك بتفاصيل هذا المشروع؟

أنت الآن لا تسمعني فحسب. بل قد بدأت تشعُرُني.

مشروعي هو أن أكتب لك عن "الكتابة" نفسها.. عن فن الكتابة. أريد أن أرشدك إلى الطريقة التي تجعلك تكتب كتابة مُحْكمة، ثم كتابة جميلة .

لو أنني جالس بجانبك فعلاً، لكنت رأيت تعابير وجهي، ولكنت شعرت بيدي تلمسك لمسة خفيفة من كتفك أو ذراعك – إن كنت رجلاً -، ولكنت رأيتَني أحك أنفي متردداً عندما أسوق فكرة معقدة لم تختمر جيداً في رأسي.

سمعت بالتأكيد مصطلح "لغة الجسد"! سنترك هذا المصطلح جانباً.. فجسدي بعيد عن جسدك، وهذه الحروف السود لا تنقل إليك لغة جسدي.

لا، بل هي تنقلها، ويجب أن تنقلها.

مشروعي هو أن أجعلك تنقل لغة الجسد إلى الحروف السود. مشروعي هو أن أعلمك كيف تحقن كلماتك بدمك.. هو أن أجعلك (تتحدث) بالكلمة السوداء، وليس فقط تكتب بها. أريد أن ألوِّن كلماتك السود على الورق بشتى الألوان، وأن أريَك الطريق إلى الكتابة التي فيها روح.

سوف أعرض عليك نماذج من الكتابة الميتة، ونماذج من الكتابة الحلوة. وسنضحك معاً ونحن نسخر من بعض الكتابات، وسنفرح عندما نتفق في بعض الأمور. وستقطب جبهتك عندما تراني أستطرد استطراداً طويلاً. وقد تراني في بعض الأحيان أناقض نفسي، وستمسك بي متلبساً، وستقل مصداقيتي في عينك. ثم سأطلب منك المسامحة، وسأحاول بناء مصداقيتي من جديد.

ما الذي ستخرج به من هذا الفصل؟ ربما ستستمتع بقراءته، لمجرد أن كاتبه رجل عابث هازل، يكتب لك كتابة كأنها الحديث. وربما ستقتنع ببعض ما جاء فيه، ثم تطرحه من يدك وتعود إلى طريقتك القديمة في الكتابة.. طريقتك الملتوية، طريقتك التي بها كثير من التفاصح، طريقتك التي فيها عبارات غامضة، عبارات أنت تفهمها حين تكتبها، وعندما تعود لقراءتها بعد يومين تقول لنفسك: ما هذا؟

مـا الـذي أردت قولـه؟ أنـت تكتـب كتابـة رديئـة. كتابـة مملـة.
هل تشعر بمدى ما يعتمل في نفسي من غضب عليك، وعلى كتابتك؟
أريـد أن أعلمـك أن تكتب كتابة جيدة. وغضبي عليك حقيقي، بالمناسـبة، فأنـت - يـا جاحـظ زمانك - ترتكـب الموبقات في طريقة كتابتك.
ولعلـك صاحـب قلـم حلـو! حسـناً، سـامحني علـى التطـاول. واسـتمر في المطالعـة، فعنـدي لـك أشـياء فيهـا بعـض الفائـدة وبعض التسـلية.
انتهـى الـدرس الأول، وتلخيصـه: أكتـب كمـا تتحـدث، وانقـل نبـرات صوتـك إلـى كتابتـك، وانقـل حـركات جسـمك إلـى كتابتـك، وانقل بعض روحـك إلـى كتابتـك.

الدرس الثاني:

كثيـرون لا يسـتعملون لغـة الجسـد حتـى وهـم أمامـك شـحماً - لحمـاً. يتكلمـون بنبـرات صارمـة، بصوت لا تلوين فيه، فنبـرات الصوت جزء مـن لغـة الجسـد لأنهـا تخـرج مـن الأوتـار الصوتيـة والأوتـار الصوتيـة جسـد. وهـؤلاء لا يرمشـون ولا تتغضـن جباههـم. هـؤلاء موجـودون فـي دوائـر المخابـرات، وفـي أوسـاط الساسـة. ولكـن معظمنـا غيـر ذلك عندمـا نتكلـم. فأمـا إذا مـا أمسـكنا بالقلم، أو وضعنا أصابعنـا على مفاتيح الحاسـوب، فإننـا نتحـول إلى تلك الروبوتات. حتى أولئـك الذين يتكلمون بصـوت فيـه تلويـن، ويحركـون أيديهـم ورموشـهم، تجدهـم عنـد الكتابـة يجمـدون. لا تكتـب كتابـة ميتة.

المنهج أم تسقط العيوب!

لسـت كثيـر الاحتفـال بتلـك الكتـب "المنهجيـة" التـي تعلـم النـاس الكتابـة الحسـنة. وهـذه الكتـب موجـودة بكثرة، ولا سـيما في اللغـات الأوروبية، وقـد قـرأت منهـا حمـل بعيـر. ورب عبـارة مختبئـة فـي هامـش تفتح في

الذهن نافذة عجزت عن فتحها فصول كثيرة حسنة التنسيق.

لا، لست مصراً على وضع فصل منهجي. الكتابة نشاط إنساني ما زال عصياً على الضبط. وخير ما نصنعه أن نتسقط العيوب. وما ألذ ذلك!

في الصفحات المقبلة نصوص كثيرة رديئة مما أحتفظ به في حاسوبي كي أمعن فيه فحصاً بغرض معرفة مواطن العيب. وأنت، إذ تسعى إلى التقاط العيوب في الكتابة العربية المعاصرة، كالعطشان الذي غرق في النيل. افتح الإنترنت، وتوكل على الله.

السطو

سترى - مستعيناً بغوغل - أن داء السرقة، والقص واللصق، متفشٍّ في أبناء اللغة العربية. حتى في الخواطر الشديدة الخصوصية ترى "النقل" فاشياً. وبما أن كل واحد فينا له قلب، ولديه مشاعر، فإن الأقرب إلى الذهن أن يكتب مشاعره هو، لا أن ينسخ مشاعر الآخرين من مواقعهم أو كتبهم، نقلاً أم سرقة.

ولنستعمل اللطف مع هذا الناقل أو السارق: هو يتمنى أن يكتب بنفسه، ولكنه يخاف من اللغة. نحن العرب نخاف من اللغة العربية لأن أجيالاً من النحاة واللغويين وضعوا حول كل كلمة إكليلاً من الشوك. فمن لم ينقل، ولم يسرق، قد يفعل فعلة أسوأ من النقل ومن السرقة. فما هي هذه الفعلة؟

الفعلة السيئة

لأننا نرتجف أمام الفصحى، نكتب عبارات محفوظة مكرورة لا تحمل أفكاراً. كتابتنا متخمة بالاقتباسات. كتابتنا متخمة بالعبارات المكرورة. وستأتيك الأمثلة.

مشكلتنا: القلم الجبان.

لماذا نكتب كتابة مهزوزة؟

أولاً: ليس عندنا ما نقوله.

الكتابة وعاء نسكب فيه المعلومات والتجارب. فإذا كان الكاتب غير مطلع، وكانت تجربته في الحياة محدودة، فلا فائدة كبيرة من حضوره دورة في "الكتابة الحسنة".

تجربة شخصية: حاولت مرة أن أكتب فقرة لطلبتي لكي يتدربوا عليها في النحو: بدأت أكتب عن مدينة نابلس التي ولدت ونشأت بها. اخترتها استسهالاً، فهي مدينتي. كتبت على السبورة: "تقع نابلس بين جبلين". ثم أُرْتِج عليَّ، ولم أستطع أن أزيد حرفاً. واكتشفت أن السبب عدم وجود معلومات محققة لديّ.. سوى أنها تقع بين جبلين. وعندما زرت نابلس مؤخراً، ورأيت امتدادها العمراني الكبير تيقَّنت أن وصف "تقع بين جبلين" لم يعد صحيحاً.

لأنني لم أمتلك المعلومات المحققة عن مدينتي فقد اكتفيت بعبارة واحدة بليدة، وسرعان ما اكتشفت أنها فاسدة.

المعلومة في فم الأسد، وهي مخلوق متبدل.

ثانياً: قلة المطالعة.

القراءة أُمُّ الكتابة. ولأننا لا نقرأ، فمن الطبيعي ألا نحسن الكتابة.

ثالثاً: مشكلات اللغة.

الفصحى لغة ثانية عند كل ناطق بالعربية. وكي نستعملها نحتاج إلى قدر من الانضباط والتفكير. لكننا نستسهل، فنستخرج من حافظتنا العبارات التي سمعناها في المدرسة، فتصبح كتابتنا مليئة بالرواسم، الكليشيهات، ونكتشف بعد عدة أسطر أننا لا نكتب ما نريد حقاً قوله بل تفرض علينا محفوظاتنا الكلمات. هذه واحدة. والثانية: النحو والصرف. فقد أسرفتْ فصحانا المعاصرة في المحافظة على قواعد النحو القديمة التي يصعب إتقانها (من قبيل الممنوع من الصرف والعدد)، وتفننتْ كتب المدارس في تدريس النحو والصرف بطريقة سقيمة، كما سعت بكل عزمها، وكأنما تنفيذاً لمؤامرة، إلى جعلنا نكرهُ اللغة العربية. كل هذا انطلاقاً من فكرة غريبة: "يجب تجميد اللغة العربية حتى نحافظ على القرآن". وعندي أن القرآن مثل الكعبة: قال عبد المطلب: "للبيت رب يحميه"، وقال رب البيت: "إنَّا نحن نزلنا الذكر وإنَّا له لحافظون". ولم يقل "وإنكم له لحافظون". فلماذا أتعبنا أنفسنا كل هذه القرون؟

هيَّا نتسقط الأغلاط!

هذه مجموعة من الملاحظات ومن النصوص، ومن التعليقات على النصوص. فيها أحياناً حرارة الفرح بالتقاط أغلاط الآخرين، وفيها تقريع شديد للناس على الهراء الذي يكتبون. وقد يصل الأمر إلى المغالاة في الانتقاد؛ فربما وجدتني أجرد حملة من قوارص الكلم على نص من النصوص. ذلك نابع من غضب دفين ينفجر في الحين بعد الحين في وجه من قعد على طريق القافية.

الجملة الأولى:

(مكافحة الفساد هي إحدى الخطوات الأساسية لبناء الدولة). ولماذا كلمة "هي"؟ نشطُبُها.

(مكافحة الفساد إحدى الخطوات الأساسية لبناء الدولة). شطبناها. فلماذا كلمة "إحدى"؟ نشطُبُها.

(مكافحة الفساد خطوة أساسية لبناء الدولة). شطبناها. الجملة أصبحت أفضل، لكنني أرى فيها عيباً. فكلمة "خطوة" لا تناسب كلمة "بناء". فالخطوة تشير إلى مسيرة، لا إلى بناء. ههنا خلل في التشبيه. الصورة مهتزة. فلنصلح الخلل!

(مكافحة الفساد لَبِنةٌ أساسية لبناء الدولة).

الجملة الثانية:

(هذه روايات متضاربة لا اتفاق بينها). قل: (هذه روايات متضاربة) واسكت. فالمتضاربة "لا اتفاق بينها"، لا تكرر بلا داعٍ.

الجملة الثالثة:

(أما دوافع هذه الرحلة وأسبابها فمجهولة). قل: (أما أسباب هذه الرحلة فمجهولة). إلا إذا كنت تقصد "بالدوافع" شيئاً آخر. وعليك عندئذ أن تتفضل بشرح الفارق بين "الأسباب" و"الدوافع".

الجملة الرابعة:

(أتى عمر إلى مدينة القدس استجابة لطلب قائده أبي عبيدة بن الجراح الذي طلب منه مدداً). اترك بالله عليك كلمة "مدينة" عندما تصف القدس. قد صدعت رأسي وأنت كلما تحدثت عن مكان وصفته بالمدينة، "مدينة لندن تشهد كيت وكيت"، فهل تشك في أن لندن

مدينـة؟ وهـل كانـت القدس طوال تاريخها شـيئاً سـوى "مدينة"؟ وواضح أن عبـارة "لطلـب قائـده الـذي طلـب" سـقيمة.
قل: (أتـى عمـر إلـى القـدس اسـتجابة لطلب قائـده أبي عبيدة بـن الجراح مدداً).

الجملة الخامسة:

(كنـت معهـا وهي تسـوق سـيارتها بنشـوة، والشـارع الصاعد فـي الجبل يتلـوَّى كخرطـوم ميـاه ملقـى بإهمـال فـي الحديقـة). اقتسـبتُ لـك العبارة مـن كتـاب لـ "سـول شـتاين". وهـو يعلق على العبـارة بالقـول إن الكاتب يرافـق هـذه المـرأة فـي سـيارتها ويصـف المشـهد، فهي لا ترى الشـارع متلوِّيـاً كخرطـوم ملقـى فـي الحديقـة إلا إذا كانت تحلق بطائـرة عمودية، فأمـا فـي السـيارة فهـي ترى الشـارع متعرجاً، وتراه ضيقـاً الخ. فصورة "الخرطـوم" مقحَمة.

الجملة السادسة:

(حضـر افتتـاح الجنـاح الجديد وزير الصحة ومدير مستشـفى "السـلامة" وعـدد مـن الأطبـاء والأهالـي، وغيرهم.) أولاً: اشـطب "غيرهـم". لماذا هـذا الإصـرار علـى الإحاطـة. أنـت، يـا صحفـي، خائـف مـن أن يتهمك أحـد بإغفـال شـيء. إذا حضـر المـاء بطَـل التيمـم. وإذا حضـر وزيـر الصحـة فهـذا كافٍ. لا بـل إننـي أقتـرح عليـك شـطب مديـر المستشـفى والأطبـاء والأهالـي شـطباً. فافتتـاح جنـاح جديـد في المستشـفى أمر قليل الأهميـة فـي العـادة، فـإذا حضـره وزيـر الصحـة فيبـدو أنـه مهـم. فأمـا حضـور مديـر المستشـفى والأطبـاء والأهالي فشـيء طبيعـي. عمومـاً لا تنـس أن تشـطب كلمـة غيرهـم، فهـي قبيحـة. ومثلهـا فـي القبـح: "وغيـر ذلـك، ومـا إلـى ذلـك". وكل هـذه العبـارات التي تشـي بخوفك من نسـيان

أحـد، أو إغفال شـيء. وكلمة أخيـرة: عندما توزع رقاع الدعوة لحضور عرسـك لا تنـس أحـداً. هـذا مهـم. فأما فـي تغطية الأحـداث والأخبار فلا تزعجنـا بالإحاطـة غيـر المفيدة.
قـل "حضـر افتتـاح الجنـاح الجديـد فـي المستشـفى وزيـر الصحـة"، واسـكت.

الجملة السابعة:

(جميـع الفلسـطينيين فـي الأراضـي المحتلـة يتوقـون إلـى أمـر واحـد ووحيـد هـو نيـل الاسـتقلال، وزوال الاحتـلال الإسـرائيلي).
جميعهـم؟ هـل سـألتهم كلهم؟ هنـاك أرملة عجوز في القـدس تتقاضـى من الاحتـلال ألفـي شـيكل شـهرياً ضمانـاً اجتماعيـاً، هـل سـألتها؟ حسـناً هذا موضـوع جسـيم قـد يعـود علينـا ببعـض الاتـهامـات مـن تجـار الوطنيـة، فلنتركـه. ولكـن لا تقـل "جميع" بمثل هذه السـهولة. وهـل أنت متأكد أنـهم يتوقـون إلـى أمـر "واحـد" فقـط؟ ألا يتوقون إلى بعض الأمـور الأخرى؟ ومـا هـذه "الوحيـد" بـالله عليـك؟ أعجبتـك "واحد ووحيـد" فكتبتهـا، أليس كذلك؟ اشـطبها.
قـل: (الفلسـطينيون في الأراضـي المحتلة يتوقون إلى الاسـتقلال وزوال الاحتلال).

الجملة الثامنة:

(مـن هـذا المنظـور فإن الثـورة المصرية قد حققت أهدافهـا). "المنظور" هـو المشـهد الـذي تنظـر إليـه. و"المنظـار" هـو الآلة التي تنظـر بها. فإذا لـم تـرد أن تقـول "مـن هـذا المنظار" لأنك لم تسـمعها من قبـل، فقل "من وجهـة النظر هذه".

الجملة التاسعة:

(إنَّ هكذا حل سيؤدي إلى مشكلة..). الأسلوب العربي: (إن حلاً كهذا سيؤدي إلى مشكلة). ولكن بما أن الإنجليز يقولون: (ساتش أَ سوليوشن) صار "واجباً" أن تأتي كلمة "هكذا" في البداية بالضبط تحت كلمة "ساتش". استسهال المترجمين وجهلهم بلغتهم العربية يلجئهم إلى "هكذا" اختراعات. بعضها يصبح جزءاً من اللغة ولا فكاك منه، ويتسرب إلى ألسنة أفصح الفصحاء، وبعضها يتوارى بعد حين. قل: (إن حلاً كهذا)، وليس (إن هكذا حل).

الجملة العاشرة:

(إن الربيع العربي والذي جاء مفاجأة للعالم هبَّة كبيرة ربما يعسر فهمها قبل مرور سنوات عدة). اعتراضي يقتصر على حرف الواو قبل كلمة الذي. لا لزوم لها. أحياناً تلزم هذه الواو فاصلاً: "حياتنا المرفهة في بيڤرلي هيلز، والتي نريد الحفاظ عليها، متعة مؤقتة". الواو هنا أبعدت "التي" عن " بيڤرلي هيلز " وأعادتها على "الحياة المرفهة". الواو هنا ذات غرض، لكنها في الجملة الأولى زائدة.

الجملة الحادية عشرة:

(وتدرك المؤسسة من خلال تجربتها الحسية أن الحالة الليبية بالرغم مما فيها من تعقيد واختلاف، فإنها ليست استثناء، بل على العكس من ذلك، فلكونها مختلفة ومعقدة فهي تحتاج إلى أكبر قدر من الشفافية والمهنية). هذا شيء يشبه اللغة العربية وليس إياها. قل: (تدرك المؤسسة من تجربتها أن الحالة الليبية، رغم أنها معقدة وفريدة، تحتاج إلى شفافية ومهنية أكثر مما تحتاجه دولة مستقرة). قارن بين الجملتين. الجملة الثانية قالت في عشرين كلمة بنجاح ما حاولت

الجملـة الأولـى قولـه فـي أربـع وثلاثيـن كلمـة.. وأخفقـت.

الجملة الثانية عشرة:

(سـنحكم علـى المفاوضـات بحسـب مـا سـينتج عنهـا مـن نتائـج، وليـس بحسـب الجهـود التـي تـم بذلها خلالـها). لعلك لاحظـت الضعف في "ينتج مـن نتائـج"! لكـن فـي الجملة أيضاً إسـرافاً في الكلام. قل: (سـنحكم على المفاوضـات بثمارهـا، لا بمـا اقتضتـه مـن جهـود). ههنـا وقفـة تدبـر: الجملـة الأصليـة مكونـة مـن 16 كلمـة، والجملـة المعدَّلـة مكونـة مـن 9 كلمـات. الكتابـة المحكمـة تميـل إلـى الإيجـاز، وإلـى العثور علـى الكلمة التـي تختصـر الطريـق، وفـي مثالنـا هـذا اسـتعملنا كلمتيـن: "ثمارهـا" و"اقتضته".

الجملة الثالثة عشرة:

(كانـت نتيجـة الاجتمـاع التوصـل إلـى قـرار بالموافقـة علـى اسـتكمال العمـل فـي المشـروع). مـرة أخـرى سـنلجأ إلـى التشـبيه بالثمـرة. قـل: (أثمـر الاجتمـاع قـراراً بالمضـي فـي المشـروع). لاحـظ أن العبـارة الأصليـة فيهـا عـدة كلمـات لا داعـي لهـا. لقـد حولنـا جملة بليـدة من 12 كلمـة إلـى جملـة موجـزة معبـرة مكونـة مـن 6 كلمـات.

الجملة الرابعة عشرة:

(أصـدرت وزارة الخـارجيـة البريطانيـة مذكـرة اسـتدعاء وجهتهـا إلـى السـفير السـوري في لندن، وسـلمته احتجاجاً على ما وصفته بالاسـتخدام غيـر المتناسـب للقـوة مـن قبـل السـلطات السـورية ضـد المحتجيـن). مـرة أخـرى.. كلمـات زائـدة، وحشـو. قـل: (اسـتدعت وزارة الخارجيـة البريطانيـة السـفير السـوري وسـلمته احتجاجـاً علـى مـا وصفتـه بإفراط

دمشق في استخدام القوة ضد المحتجين).

الجملة الخامسة عشرة:

(في بداياتها، ومنذ مراحل تشكلها الأولى، لقيت السلطة الفلسطينية ترحيباً شعبياً، والآن أصبحت عجوزاً عاشت أربعة أمثال عمر صلاحيتها - فقد نصت أوسلو على خمسة أعوام للمرحلة الانتقالية، والسلطة الآن تناهز العشرين - والترحيب الشعبي مفقود، لكن السلطة تعيش فقط لأنها تدفع الرواتب). ليس لدي اعتراض كبير على هذه العبارة، لأنني صاحبها. لكن عبارة "ومنذ مراحل تشكلها الأولى" زائدة. كنت أفضل أن أصوغ العبارة مستعملاً تشبيهاً فأقول: (لقيت السلطة الفلسطينية في ربيعها ترحيباً شعبياً، والآن تجاوزت خريف العمر.. الى آخر الجملة)، ليس غراماً بالتشبيهات، ولكن لكي أجعل الكلام أقصر وأقرب إلى الفهم.

جملة ختامية:

ها هي عبارة عبقرية في عيوبها افتتح بها أكاديمي يحمل شهادة أستاذ مشارك (أي فوق الدكتوراة) مقدمة كتاب عن اللغة والتعليم. فاقرأ معي:

(تلعب اللغة دوراً حيوياً في كل مجتمع من مجتمعات العالم كونها وسيلة التعبير والتواصل بين أبناء المجتمع ورمز للهوية الفردية والمجتمعية وأداة لحفظ الحضارة والتراث ولإيصال العلم والمعرفة للأجيال الطالعة).

فهل في هذه العبارة الافتتاحية أي معلومة جديدة؟ هل أفادنا صاحب النص شيئاً إذ قال إن اللغة تلعب دوراً. وكنت أفضل لو قال "للغة دور حيوي في كل مجتمع"، ولكن.. حتى هذا! إنه شيء يعرفه

الكبير والصغير والمقمط في السرير. وقد زاد الكاتب عبارة ".. من مجتمعات العالم" فأفادنا أن اللغة قد لا يكون لها دور في مجتمع المريخ مثلاً، فقط في "مجتمعات العالم"! واللغة "وسيلة التعبير"، وليس فقط هذا.. بل هي وسيلة "التواصل"، فإذا ما ظننت أن المرء يعبر عن نفسه وهو جالس وحده في غرفة مغلقة فأنت واهم، إنه يتواصل باللغة مع الآخرين أيضاً. وهذا "التعبير" وذلك "التواصل" يحدثان "بين أبناء المجتمع"، أليس في هذا شيء من العبقرية؟ لن نؤاخذ الكاتب بالغلطة النحوية في كلمة "رمز"، وحقها النصب. "إذا جحد الله والمرسلين/ فكيف نعاتبه في عمر؟" كما قال البحتري. هذه العبارة التي افتتح بها كاتبنا مقدمة كتابه تجعلنا نخوض في موضوع جديد: ما يمكن أن نسميه "كتابة السلام عليكم، عليكم السلام".

الثرثرة

يمكنك أن تقول عبارات كثيرة تورد فيها معلومات يعرفها كل الناس، هذا سهل، هذا ثرثرة، هذا تنويم مغناطيسي.

كنت أسمع خطبة الشيخ راضي الحنبلي وأفضلها على خطبة الشيخ محمد أبو فرحة رحمهما الله. فالحنبلي يبدأ "إن الحمد لله؛ نحمده، ونستعينه، ونستغفره، ونتوب إليه. ونعوذ بالله من شرور أنفسنا، ومن سيئات أعمالنا. من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له"، ويختم "فاذكروا الله يذكركم، واستغفروه يغفر لكم، وأقم الصلاة إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر، ولذكر الله أكبر، والله يعلم ما تصنعون". وفيما بين البدء والختام سجعات أحفظها جيداً. كانت خطبته بالنسبة إليَّ ترنيمة لفظية، وكنت بها سعيداً. ولم أكن أريد من الشيخ أن يفيدني علماً ولا رأياً. فقط أريد أن أُخلِد إلى هذا الكلام الذي

أحفظـه عـن ظهـر قلـب نصـف سـاعة في كل جمعـة. هذا غـذاء روحـي، لا عقلـي. فأمـا الشـيخ أبـو فرحـة فـكان يعـظ مـن كل قلبـه، ويخوض في عيـوب المجتمـع، ولـم يكـن أمامـي مجـال كـي أناقشـه فـي آرائـه. لـذا لم أكـن أحـب الجلـوس بيـن يـدي خطبته.

ولئـن قبلنـا الترنيمة اللفظية من الشـيخ الحنبلـي الذي كان يخاطب قلوبنا، فلـن نقبلهـا من كاتب يزعم أنـه يخاطب عقولنا.

للغـة مـع الديـن حكايـة طويلـة. تـرى الكاهـن ينفـق الوقـت الطويـل وهو يترنـم بالسـريانية أو اليونانيـة أو القبطيـة، ورعاياه منغمسـون في نشـوة روحيـة غيـر فاهميـن حرفـاً مـن كلامـه. هـذا طقـس دينـي لـه مقامـه عند أهلـه، وكلمـات الشـيخ الحنبلـي كانـت تنـزل على سـمعي تهويـدة جميلة، وغـذاء روحيـاً. ذلـك شـيء لا نبحثـه هنـا. اسـتعمال اللغـة اسـتعمالاً تهويديـاً، أمـر نتركـه للديـن. ولا نرضـى لكاتـب أن يهيـن ذكاءنـا، ويسـتغفلنا، ويثرثـر علـى حسـاب وقتنـا.

انظـر إلـى بيانـات حركات المقاومـة تجد أعاجيب الثرثـرة. ولكن، لعلهم قصـدوا أن يكتبوهـا كذلـك لتنويـم النـاس مغناطيسـياً. واللافـت أن البيـان كلمـا كان أفقـر فـي المعنى كان أحفـل بالثرثرة.

ونستثني أيضاً لغة الشعر، فتلك لها عيارها.

مـا يهمنـا هنـا: الكتابـة التـي يُقصـد مـن ورائهـا إلـى إيصـال فكـرة، أو معلومـة، أو انطبـاع؛ وبأوضـح، وأبسـط، وأوجـز طريقـة. فـإذا أطلـت عبارتـك طلبـاً لمزيـد مـن الإيضـاح فـلا نعتـرض عليـك، وإذا أوجـزت طلبـاً لمزيـد مـن التأثيـر أثنينا عليـك. ولا نجْبَهُ بالغَضَبـات الحمر إلا تلك العبـارات السـقيمة التـي لا فائـدة منهـا. وقـد نكـون فـي لحظـة مـزاج حاد فنَفـرُط علـى بعضـهم، ونظلم.

ولـو قُيِّـض لنصِّنـا هـذا عينان فاحصتـان لأخرجتا منه قـدراً من العيوب. علـى أننـي أحـب لـك أن تَفهمنـي فـي هـذه المسـألة: أنـا أكتـب ليـس كـي

أسوق المعلومة والفكرة والانطباع فقط، بل لكي أؤنسك أيضاً.. ولكي أتحداك.. ولكي أغيظك، ولكي أحثك على مواصلة القراءة.

النص التلفزي

النص التلفزي نص أعرج، ولا يكون حسناً إلا وهو أعرج، ولا يكتمل إلا مع الصورة. فأما إذا كان مكتملاً فهو قد اعتدى على الصورة. ترى في الصورة (مروجاً خُضراً تنتشر فيها الخراف، وبجانبها سنابل صُفر تميل مع الريح). فهل ستقول (ما أروع هذا المنظر الخلاب)؟ وأي فائدة من قولك هذا، ونحن نرى المنظر ومخلوبون به مثلك؟ هل ستقول: (هذه المروج الخُضر وتلك السنابل الصُفر)؟ هذا أسوأ، فنحن نراها ولا حاجة بنا إلى شرحك. ربما تستطيع أن تقول: (من هنا تأكل روسيا لحمها، وخبزها) محاولة طيبة إذا كان موضوعك اقتصادياً. فماذا إذا كان موضوعك "جمال الريف الروسي"؟ عندئذ دع الصورة تتكلم واسكت، ولعلك أن تضع في الخلفية موسيقى رعوية روسية.

الصورة تأكل النص أكلاً. فلا تزاحم الصورة بكلماتك.

ومن مصاعب النص التلفزي أنه مطالب أحياناً بنقل الصورة إلى مستوى قصصي أو درامي، ومطالب في أحيان أخرى بتفسير الصورة، لكن دون وصفها.

كلمات عن التشدق

من بعض عيوبي في الكتابة أنني أدس في الحين بعد الحين الكلمة القديمة والأسلوب العتيق. ويرجع هذا إلى انغماسي زمناً في درس النصوص القديمة، وإدماني قراءة الأدب القديم. على أنني أصنع ما أصنعه واعياً مفتعِلاً. أحاول به أن أتميز. ثم إنني مؤمن بأن لغتنا

غنيـة، ويسـوءُني أن أرى مفردات وأسـاليب كثيرة تمـوت مع أنها تمتلك قـوة تعبيريـة، وجمـالاً. وأحـث زملائـي علـى عـدم اسـتعمال تعبيـرات قديمـة إلا إذا كانـت مفهومـة، وإلا إذا اسـتعملوها بـالشـكل الصحيـح.
فيمـا يلـي قطعـة كتبتهـا لزمـلاء يعملـون مراسـلين، عرضـت فيهـا نصـاً مثقـلاً بالتفاصـح. ثـم عرضـت نصـاً سـليما من ناحيـة صحفيـة. فيما يلي النص الفاسـد:
"أفاقـت فيينـا علـى شـواظ مـن نـار. ولئـن كان نبـأ التهـام نـار الإهمـال سـبعين فـي المئـة تقريبـاً مـن المتحـف الوطنـي النمسـوي قـد انتشـر انتشـار تلـك النـار فـي هشـيم ذلك الصرح البـاذخ من صـروح الثقافة في النمسـا الـذي كان يجمِّـل زقـاق هايـدن، فـإن مـا أعقـب ذلـك من اشـتعال الملاسـنات البرلمانيـة كان أشـد ضـراوة وأنكـى. وانعكس ذلـك في مرآة مقعـرة حارقـة هـي مـرآة صاحبـة الجلالـة التـي سـلقت الحكومـة فنـازلاً بألسـنة حـداد. وقـد أفـردت صحيفـة (زالتسـبورغر ناخريشـتن) صفحتها الأولـى للحـدث بعـد يـوم مـن وقوعه".
تعليـق: هـذا النـص رديء. إنـه ملـيء بالتفاصـح واللغـة العتيقـة. وفيـه جمـل طويلـة جـداً. وفيـه معلومات لسـنا بحاجـة إليها. وهـو مكتوب لكي يسـتمتع المراسـل بكتابته فحسـب.

نص مليح:

"مـا زالـت صحـف النمسـا تعكـس صدمـة حريـق المتحـف الوطنـي فـي فيينـا رغـم عدم وجود خسـائر بشـرية. تقول (زالتسـبورغر ناخريشـتن) إن تقديـر الخسـارة، لغـرض التأميـن، بمئـة مليـون دولار جـزء صغيـر مـن الخسـارة الحقيقيـة. فمخطوطـات سـبع سـيمفونيات لهايـدن، وثـلاث لموتسـارت قـد ضـاعـت إلـى الأبـد، وهـي لا تقـدر بثمـن. صحيفـة (الكوريـر) تقـول إن تخفيـض ميزانيـة المتحـف بعشـرين بالمئـة العـام

الماضـي أحـد أسـباب الحريـق. ونتيجـة التحقيـق الأولـي: أن إلغـاء الصيانـة بهدف التوفيـر هـو غالبـاً سـبب الحريـق".

نقـد النصيـن: عـدد الكلمـات 80 كلمـة لـكل نـص. المعلومـات في النص الثانـي أكثـر، والكتابـة سـهلة وبسـيطة. فأمـا النـص الأول، فـــ.. اللعنـة علـى المتشـدقين.

تعليـق أخيـر: بصراحـة، نسـيت إن كانـت القصـة كلهـا من تأليفـي أم أن لهـا سـنداً مـن الواقـع. والإنترنـت عنـدي الآن بطـيء جداً، فغَوغِـل عن الأمـر بنفسـك إن اسـتبدَّ بـك الفضول.

التعليـق مـا بعـد الأخيـر: نحـن العـرب نحـب التعابيـر العتيقـة و"شـواظ مـن نـار" و"أشـد ضـراوة وأنكـى". وقـد رأيـت كثيريـن يطلقـون صرخـات الإعجـاب علـى تقاريـر مكتوبـة بأقـلام متفاصحـة، متجاهليـن أن المعلومـات فـي هـذه التقاريـر شـحيحة، والتحليـل ضعيـف. كثيـرون يحبـون اللغـة الفصحـى "المتينـة" المضمخـة بعصـارة الصنـدل. ولسـت ألومهـم. ثمـة شـوق عـارم في قلوبنا نحـن، الناطقيـن بالعربية، لأن تكون لغتنـا جميلـة وقويـة.

علـى أننـي أفضـل النـص البسـيط. للتلفزيـون خاصـة. فـلا يحسـن بنا أن ننافـس الصـورة فـي وسـيلة إعلاميـة عمادهـا الصـورة.

نصيحتان

النصيحة الأولى: اكتب مثلما تتحدث.

النصيحة الثانية: لا تكتب مثلما تتحدث.

النصيحـة الأولـى: لتكـن كلماتك منسـجمة مع قدرتـي علـى فهمك. اضبط إيقـاع أفـكارك علـى إيقـاع مُخـي مثلمـا تضبط العيـار بين الماء السـاخن والمـاء البـارد فـي صنبـور الحمـام. ولتكـن قراءتـي لـك كوقوفي سـعيداً مبتهجـاً تحـت الـدش الدافـئ. لمـاذا أراك تتخـذ سـمت العالـم النحريـر

كلما أمسكت بالقلم؟ تحدَّث إلـيَّ ولا تلـقِ بالنصائـح (يسـتثنى مـن ذلـك طبعـاً النصيحتـان اللتـان يقـوم عليهمـا هـذا الفصـل)، ولا بالمعلومـات الكثيـرة المتشـابكة، ولا بالاسـتطرادات التـي تجعلنـي أفقـد خيـط المنطق فـي كلامـك. عندمـا تمسـك بالقلـم تخيـل سـامعاً يسـمعك، وحدثه.

النصيحة الثانية: لا تكتب مثلما تتحدث.

عندمـا تتحـدث ناطقـاً فإنـك تضيـف إلـى الكلمات بعـداً صـوتيـاً، وتضيـف حـركات جسـدك. وعندمـا تتحـدث إلـى أصحابـك فأنـت تقـرأ وجوههـم وتقـدِّر مـدى انتباههـم. هـذا مفقـود فـي الكتابة.

عندما تكتب عوِّض عن هذه المفقودات.

تقـول فـي كلامـك المنطـوق (جاء محمـود صديق سـعيد إلـى بيتنا). ومن طريقـة كلامـك نعـرف أن محمـود هو صديقٌ لسـعيد. ولو كتبـت العبارة دون نطقهـا فقـد نتخيـل أن اسـم الشـخص ثلاثي ”محمود صديق سـعيد“. لـذا نحـرص فـي الكتابـة علـى وضـع فاصلتيـن (جـاء محمـود، صديـق سـعيد، إلـى بيتنـا)، وقـد نحتـاط أكثـر فنقول (جـاء محمود، وهـو صديق سـعيد، إلـى بيتنا).

هذا مثال من عشرات الحالات التي يتسلل فيها الغموض إلى النص.

وأريـد أن أنقـض النصيحـة الأولـى أكثـر. فـي الكتابـة الجـادة لا تسـرف فـي التبسُّـط، ولا تجعـل كل كلامـك كأنـه حديـث. ثمـة حاجة إلـى الكتابة الـمُحْكمة. هـا هـو تعريـف شـطيرة الهمبورغـر فـي ويكيبيديا:

(الهمبورغـر شـطيرة مـن شـريحة أو أكثـر مـن لحـم مفـروم مطهـوّ، وخاصـة لحـم البقـر، توضـع بيـن شـريحتي خبز منفـوخ). هـذا الوصـف مكتـوب بجفـاف، ونقلتـه لـك عـن الويكيبيديـا الإنجليزيـة.

وإليك وصفاً آخر لشطيرة الهمبورغر:

(الهمبورغـر هـو تلـك الأطبـاق الطائـرة التـي تحتـاج إلـى أربـع أياد كي تثبتهـا فـي مكانهـا وأنـت تقضـم، والأشـياء تسـيل علـى يديـك وذقنـك،

وقرص اللحم يروح ويجيء بين خبزتين). وهذا الوصف جاء في روايتي "إعصار في الهلال الخصيب".
العبرة: نحتاج أحياناً إلى وصف دقيق وواقعي كي نعرف ما هو الهمبورغر بالضبط. فإن كنا نعرفه وأكلناه مراراً فلا بأس بوصف ضاحك فيه تشبيهات ومعابثة.

شهوة الحكي

تستولي عليَّ وأنا أكتب شهوة الحكي. شهوة أن أقول وأقول. وفي كل لحظة أقول في نفسي: الحمد لله أن القارئ صامت لا يستطيع أن يجادلني الآن، ووجه شاشة حاسوبي ميداني أنا فقط. أتدفقُ بالكلمات، وأدق على حاسوبي بسرعة صاروخية متلذذاً بهذا الذي أكتبه.
كلنا نحب الكلام. ومن حقي أن أتدفق. من حقي أن أجعل شاشة حاسوبي ميداناً أجري فيه بحرية. أشعر إذ أكتب كأنني أؤدي تقاسيم حرة على آلة موسيقية. هذا إيجابي وسلبي في آن. أعلم أن فريد الأطرش الذي كان ينتزع التصفيق عندما يقسِّم على العود كان يؤدي عملاً أنفق الزمن الطويل وهو يتدرب عليه. وزكي مبارك، الذي كان يكتب بقلم حر ويتدفق كأنه سحاب يتبعَّق بوابل من المطر، كان يجتذبنا بلغته الجميلة المتقنة التي تعب في تحصيلها، ومثله كان طه حسين. وعليه، فمن حق القارئ عليَّ، إذا أردت ان أتبعق بالكلام، أن يكون وراء كلامي مهارة جاذبة.
نحن الآن نتحدث عن الكتابة الأدبية. فإن قلت لي إن الكتابة كتابة ولها قواعد صارمة تنطبق على كل نمط من أنماط الكتابة، فأنا أقول لك: بعض القواعد تنطبق على كل نمط، وبعض القواعد لا تنطبق.
الكتابة الحرة ألوان. ومن حق الكاتب أن يغنِّي موَّاله على المقام الذي يريد. ومن حق نشرة الأخبار عليك أيها الصحفي أن تترك أسلوبك

فـي البيـت وأن تتقـن الصنعة.
قبـل نحـو عشـرين سـنة كنـت أحرر لفتـاة خبـراً كتبتـه، وإذا هي تصرخ بـي صرخـة ملؤهـا الاعتـداد بالنفس: قـف، لـو سـمحت! هـذا أسـلوبي! فقلـت لهـا: اتركـي أسـلوبك فـي البيـت. ومضيـت فـي عملـي. ولعلهـا حقـدت علـيَّ حتـى يوم النـاس هـذا. الآن زايلتني عَرَامة الشـباب، ولعلي أُحسـن التلطُّـف فـي الوصـول إلـى مبتغـاي مـع مـن هـو أقل منـي خبرة.
زبـدة القـول، اكتـب للآخريـن لا لنفسـك. لـك أن تطنـب، ولـك أن توجز. لـك أن تـدس كلمـة غيـر مأنوسـة فـي تضاعيـف كلامـك، ولـك أن تلعب باللغـة ومعهـا، ولـك أن تكتـب فقـرات مجنونـة، وفقـرات هادئـة، وفقرات عابثـة، لكـن اكتـب لنـا، لا لنفسـك. القارئ لا يرحم كاتبـاً يعيش في برجه العاجـي ويكتـب لمتعتـه الخاصـة دون إشـراك القارئ.

الحركة

تحضـر المسلسـل الرخيـص المبيـع للمحطـة بالسـاعة فتـرى البطلة تقف أمـام خطيبهـا الخائـن وتلقـي عشـرين سـطراً عـن مشـاعرها الجريحـة، جاعلـة الفواصـل شـهَقات ودمَعـات. وفـي المسـرحية الشكسـبيرية كثيـر مـن ذلـك، ويسـمون الأسـطر الكثيـرة التـي يلقيهـا الممثـل الشكسـبيري (الخطبة).
ثـم اخترعـوا السـينما. وانتهـى عصـر الخطـب، إلا فـي مسلسـلات رمضـان.
السينما مليئة بالحركة. والآن نتحدث عن الكتابة فقط.
الكتابـة – للموقـع الإلكتروني وللجريـدة وللراديو - قد يكون فيها عنصر الحركـة، وقـد لا يكـون. ولأن هذه الكتابة ليسـت مصحوبـة بصورة فمن الأفضـل أن يكـون فيهـا عنصـر الحركـة. الفقـرة المكتوبـة ضمـن رواية أو تقريـر إذاعـي يحسـن بهـا أن تجعلـك تـرى صـورة فـي ذهنـك. هـاك

مثالين يصفان امرأة معنفة خرجت من بيتها:
المعنَّفة 1: (كانت مشيتها على الرصيف غير طبيعية وارتطمت بعمود كهرباء، فأصيبت بجرح دامٍ في جبهتها). الحركة هنا محدودة.
المعنَّفة 2: (كانت تسير على الرصيف متمايلة، وقدماها معوجتان، ورأسها يميل يمنة ويسرة، ثم فجأة ارتطمت بعمود كهرباء وسقطت أرضاً والدم يقطر من جبهتها). هنا الحركة أوضح.

قصة مروية بحيوية وبكلمات فيها عنصر الحركة:

(عرفت خديجة أن زوجها سيتزوج عليها. جلست تطل من النافذة. لم تحرك أزهار الربيع المتماوجة في سهول القرية في نفسها ما كانت تحركه في الربيع الماضي. وسالت دموعها بهدوء. ثم استبد بها الغضب فمسحت وجهها وقامت فجأة. يريد أن يتزوج بعد الستين! وبعد أربعين سنة من العشرة! قامت بغضب. وصعدت إلى سطح البيت بخطى غاضبة. لا دموع بعد اليوم! رفعت بيديها حجراً كبيراً من حجارة البناء التي خلفها العمال على السطح، ووضعته على الحافة. وانتظرت. خرج زوجها من باب البيت، ووقف هنيهة يتلفَّت قبل أن يمضي إلى المقهى في موعده المعتاد. لعله يسأل نفسه أين ذهبت زوجته! وفجأة سقط الحجر. سقط على رأسه، وخرَّ الرجل والدم يصنع بركة حول رأسه.

أسرعت خديجة بالنزول. ثم هرولت إلى الحديقة. بسرعة هرولت قبل أن تغير رأيها. فتحت غطاء البئر، ورمت نفسها.. وانتحرت. لعلها قالت: عليَّ وعلى أعدائي!).

انتهت القصة. فهل لاحظت الخطوط تحت الكلمات التي تصف الحركة؟

روى القصة شخص آخر كما يلي: (لأنه يريد أن يتزوج عليها رمته

بحجر كبير من السطح، وانتحرت في البئر). تلخيص جيد، لكن أين الحركة؟
هل تريد تلخيصاً أمتع؟ اقرأ القطعة المقبلة!

الاختصار المخلّ

(كان المراسل المحلي يكتب التقارير ويسهب في الوصف، ورئيس التحرير يطلب منه الاختصار مراراً وتكراراً. أخيراً كتب المراسل التقرير التالي عن حادث: "توقفت سيارة عارف حجاوي فجأة، فترجَّل، وفتح غطاء البنزين، ثم أشعل عود ثقاب لكي يرى إن كان السبب نفاد البنزين. الجنازة غداً الساعة الثالثة عصراً").
لا تختصر مثل ذلك المراسل. صف في تقريرك ما يفعله المتظاهرون بعبوات الغاز المسيل للدموع، والبصل الذي يقاومون به آثار الغاز. واشرح الفرق بين الرصاص المطاطي والبلاستيكي. مع ذلك لا تثرثر، ولا تحاول أن تكون بطلاً بعباراتك الطنانة. لا تجعل تقريرك عن اشتباكات اليوم نسخة عن تقرير الأمس.

التشبيه

التشبيه الطريف:

(إن عدَّ مساوئ ستالين أسهلُ من تجفيف الغسيل في جهنم، لكننا نريد هنا فحص حسناته).
(نحن، الإخوةَ الأربعة، كأزرار الفليفلة: كل زر له شكله الخاص، لكننا متفقون في حدة الطبع اتفاقَها في الطَّعم).
لك في خواطرك وفي كتابتك الأدبية أن تستعمل التشبيه لغرض آخر سوى الإيضاح، ألا وهو رسم بسمة على وجه القارئ. فأما في الكتابة الإخبارية فقد يسمح لك بقليل من هذا كقولك:

(بعد إلغاء مخصصات المواصلات، كان تصريح نائب المدير عن العلاوات المقبلة طبخَ حصىً).

التشبيه في الأدب، رسم صورة بالكلمات:

(كانت الطائرة تسير فوق الغيمة الوثيرة، ثم فجأة رأيتُ من الكوَّة جناح الطائرة يطعن الغيمة ويخترقها، شعرت أن وزني صار خفيفاً، ورأيت الحقول تصعد نحوي بسرعة مرعبة، ثم إذا صوتُ دويٍّ مفاجئ، واعتدلت الطائرة وبدأت تصعد. وبعد دقائق جاء صوت القبطان يطمئننا: المحرك الأيسر عاد إلى العمل).

الموظف:

هاتان قطعتان. لست متأكداً تماماً أيتهما أجمل:

1. (سأظل أذكر ذلك الموظف بوجهه العابس، وكنت قد قدَّمت إليه طلباً بالإعفاء من القسط. كنت شديد الحرص على هذا الإعفاء، ولكنني متخوف من رفض طلبي. ورغم أن الموظف كان عابساً فإنه أشار بالموافقة على الطلب، فسعدت بذلك أيما سعادة).

2. (وجهه مدوَّر كالبدر. وكوجه البدر فيه تضاريس من أثر الجدري. لكنه – بخلاف البدر - مظلم. وفي وجهه ثقبان تشع منهما نظرة شريرة كأنها تقول: من أنت؟ قدمت إليه طلب الإعفاء من القسط. خفض بصره يراجعه ورقة ورقة. ثم أشار بقلمه بالموافقة، ثم ختمه، وقدمه إليَّ قائلاً: تفضل).

القطعة الثانية فيها عناصر ثلاثة بارزة: التشبيه، والمفاجأة، والسخرية. والقطعة الأولى فيها بساطة محببة. ما رأيك؟

التشبيه الخطأ:

مثال: ارجع إلى القطعة التي كتبتها لك عن الطائرة التي تعطل

محركها، واعلم أنني ارتكبت هفوة في التشبيه. لقد قلت: (كانت الطائرة تسير فوق الغيمة الوثيرة). كلمة "الوثيرة" توضح أنني شبهت الغيمة بالفراش، والمرء لا "يسير" على الفراش، بل "ينام"، وعندما ترى الغيمة من كوَّة الطائرة فأنت لا تلاحظ أن الطائرة تسير بسرعة 900 كم/ساعة، بل تراها نائمة على الغيمة. لذا أصحح نفسي وأقول: (كانت الطائرة نائمة على الغيمة الوثيرة).

مثال: (كان المنفى السيبيري جهنماً للملايين في عهد ستالين). تشبيه فيه مفارقة، فسيبيريا متجمدة وليست جهنماً. بهذا التشبيه المعكوس أنت صنعت نكتة. لكن القارئ قد لا يفهم النكتة. ها هو النص مكتوباً بطريقة تشرح النكتة: (أرسلهم ستالين بالملايين إلى جهنم الباردة.. إلى سيبيريا). ما رأيك؟ هل الأولى أفضل؟

مثال: (طلبنا منه التركيز حول نقطة معينة). كلمة (حول) هنا تعني أنه "يدور" حول النقطة، ولا "يركز". قل (على) بدل حول. التركيز يكون على الشيء لا حوله.

مثال: (كانت الأضواء الساطعة في مدرج كرة القدم تتسلل إلى كل مكان في الملعب، وفجأة حل الظلام، وعرفنا لاحقاً أن محطة الكهرباء قد قصفت). كلمة (تتسلل) غير مناسبة. بما أن الأضواء ساطعة فهي (تغمر) الملعب.

مثال: (نمشي الهوينى في هذه الحقول التي تمتد أمامنا كأنها سجاجيد المسجد الأموي، سجادة تسلمك إلى سجادة). أنت لا ترى الحقول كأنها سجاجيد إلا من الطائرة، فأما وأنت تمشي في الحقول فأنت تلاحظ الأزهار البرية والسنابل، إلخ. ابحث لك عن تشبيه آخر. قل إن العشب سجادة خضراء، لا بأس! لكن الماشي لا يرى الحقول سجاجيد متعاقبة.

مثال: (خده يا قرص الجبنة يفطر عليه الصايم). قرص الجبنة

النابلسية البيضاء مربع، وخد الحبيبة مدور. لكن علينا افتراض حسن النية، فلعل كاتب الأغنية من منطقة يصنعون الجبن فيها مدوراً.
مثال: (بعد نحو دقيقة من الانفجار أخذت السفينة تبلع البحر، ثم ما مضت خمس دقائق حتى بلعها). مراسلو قناة الجزيرة يحبون أمثال هذه العبارات، ولطول العشرة فأنا أقلدهم أحياناً.
مثال: (عندما استكملتْ زينتها غدت بارعة الجمال بأحمر شفاهها وشقرة شعرها وفستانها المعرق، غدت كأنها لوحة من لوحات بيكاسو). هذا تشبيه شخص لم يرَ لوحات بيكاسو.
التشبيه حلْيَة أدبية، وحيِلَة تشويقية.

استعمال الكلمة الخطأ

(كانت العملية المسلحة إرهاصاً عظيماً، وبعدها هدأ الوضع سريعاً). كلمة "إرهاص" معناها: مؤشر بسيط على حدوث شيء كبير. وواضح أن صاحب العبارة لا يعرف معنى إرهاص. لعله يظن أن له علاقة بـ (الرهَّاصة) وهي مدحلة تعبيد الشوارع.
(اتُّخذ هذا الإجراء لتخفيف كاهل المستشفى). الكاهل هو الظهر، نقول التخفيف "عن" كاهل المستشفى، وليس تخفيف كاهله.
(هذا الاستشراء المفاجئ يعد اجتراحاً لكل الضوابط). الاستشراء هو انتشار تدريجي أصبح خطيراً كاستشراء الفساد، ولا يكون مفاجئاً. والاجتراح هو الإتيان بأمر عظيم وليس معناه تجاوز الضوابط. نقول لصاحب هذه العبارة: لا تستعمل كلمات لا تعرف معناها.
(ضمخت نفسها بالعطور الباريسية فدوخت الرجال، ووضعت قلوب النساء على غضا الجمر). التضميخ أخو التلطيخ، كانوا يضمخون لحاهم بالمسك والعنبر لأن المسك والعنبر كانا معجونين، والعطور الباريسية ترش رشاً لا تضمخ تضميخاً. و(غضا الجمر) عبارة

مقلوبة، فالغضا شجر ذو حطب صلب. ونقول (جمر الغضا).
(حكم عليه بالإعدام لتورطه في جريمة قتل). التورط هو الوقوع في ورطة، وأما الاشتراك في جريمة فهو (ضلوع) فيها. هو ضالع في الجريمة لا متورط.

الفضلات

(لم يكن أمام الجيش سوى التراجع إلى الخلف أمام زحف المهاجمين)، ليس هناك تراجع إلى الأمام.
(الضروريات الأساسية)، الضروريات أساسية، فلا حاجة للتكرار.. كأنك تقول: الأساسيات الأساسية.
(القصيدة الشعرية)، قل قصيدة واسكت.
(استعاض عن هاتفه القديم واستبدل به هاتفاً ذكياً)، الاستعاضة والاستبدال واحد.
(حضرت خمس دول المؤتمر أما بقية الدول الأخرى فقد تغيبت)، كلمة الأخرى حشو.
(ما زلنا نواصل قراءة هذه الأنباء)، لن تكف بعض الإذاعات عن ترداد هذه العبارة، "ما زلنا" معناها "نواصل".
(المسروقات تتجاوز ما يزيد عن مليوني دولار)، أين الحشو هنا؟
(اقترض التاجر مبالغ طائلة على سبيل الديون المؤجلة)، وهل هناك ديون معجلة؟ والاقتراض هو الاستدانة. قل "اقترض التاجر مبالغ طائلة".. فقط. أربع كلمات. والكلمات الأربع الباقية حشو.
(هناك فرصة لاحتمال إقامة سلام دائم)، أين الحشو هنا؟
(مفاجأة غير متوقعة)، عبارة سمعتها كثيراً. ولو عشت مئة سنة أخرى وسمعتها ألف مرة أخرى فستظل حشواً بغيضاً. كلمة (مفاجأة) وحدها أقوى.

(لغز محير)، كلمة لغز وحدها أقوى. والذي لا يحير ليس بلغز.
(شربت الخيول الماء من النهر القريب)، هذه العبارة تصلح فقط في الجنة التي فيها أنهار من لبن وأنهار من عسل. أما في الدنيا فلا حاجة لكلمة "ماء".
(إن الدليل على صحة البراهين التي قدمها الادعاء احتواؤها على إثبات بأن الجريمة وقعت قبل انتصاف الليل)، الدليل والبرهان والإثبات مترافات. قل "جاء المدعي العام بإثبات على أن الجريمة وقعت في منتصف الليل".
(النساء الحوامل)، مع تطور الطب قد يحمل الرجال فتصبح هذه العبارة سائغة.
(كان هناك إجماع كبير)، الإجماع مطلق وليس بكبير ولا صغير.
(تعرض الماموث للانقراض التام)، الانقراض مطلق ولا يكون ناقصاً ولا تاماً.
(كتبت سيرة ذاتية للشاعر عرار)، السيرة "الذاتية" يكتبها عرار بذاته، وهو – رحمه الله - لم يفعل.
(المبالغ المالية)، المبالغ لا تكون إلا مالية.

الصحيح المهجور

هناك ألفاظ صحيحة لكنها غريبة ويحسن تجنبها.
هاتِيَا مثالاً== قَدِّما مثالاً/ إِدِ المشروع == عليك وَأْدُ المشروع/ قد كبرت البنتُ وهَيِفَتْ == أصبحت هيفاء/ يَدْرُسْنَانِّ، واِسْعَيْنَانِّ، وتتكاسَلُونَّ== هذه الصيغ لم تعد مفهومة/ قِهِ من التورط == يجب أن تقيَه من التورط.

اللُّبس

لا تعتد بأنصارك: هل المقصود لا تشعر بالاعتداد؟ أم لا تقم بالاعتداء؟ أهي "لا تعتدِ" أم "لا تعتدَّ"؟

لم تكف هذه الهجمات: هل المقصود أن الهجمات ليست كافية "لم تكفِ"؟ أم أنها لم تتوقف "لم تكُفَّ"؟

وبالطبع هناك المحتلون والمحتلون، ويعرف الصحفيون أن فيهما مجالاً للبس. السياق يشرحهما. والأفضل البحث عن صيغة مناسبة، (المحتلون، والواقعون تحت الاحتلال).

المترجمات

1 العلاج الطبي: مديكال تريتمنت عندهم تصبح (العلاج) فقط عندنا.

2 ورشة العمل: كلمة ورشة مشتقة من الإنجليزية "وورك شوب" التي تعني دكان العمل، لا بأس. وقولنا (ورشة عمل) معناها "دكان عمل عمل". قل (ورشة) فقط.

3 أسير الحرب: "برزونر أوف وور" الإنجليزية تقابلها "أسير" بالعربية.

4 هذا أكثر صعوبة: بالإنجليزية يقولون "مور ديفيكلت" ونحن نقول "أصعب".

5 أخذ حماماً، وأخذ الطائرة: نحن نستحم، ونركب الطائرة.

6 ذر الرماد في العيون: في تراثنا ذر الرمل في العيون، ولكن.. لا بأس بالعبارة المترجمة.

7 قتل الوقت: عبارة مترجمة، لا بأس بها فيما أرى.

8 لعب دوراً: نقول قام بدور، أو أدى دوراً. في الإنجليزية تسمى المسرحية "بليه" واللعبة اسمها "بليه"، فهم يصفون من يمثل دوراً بالقول "يلعب دوراً". عندنا الأمر مختلف.

9 هل تلعب بيانو: في العربية نحن نعزف أو ندقّ أو نقرع، بحسب الآلة الموسيقية.

10 منحه على بياض أي مبلغ يريد: عبارة مترجمة، ولا نصفها بالرداءة.

11 لدينا أصناف من حول العالم: بالعربية نقول من شتى البلدان.

12 المعلمون هم أساس العملية التربوية: ولماذا "هم"؟ في الإنجليزية لا بد من "إز" أو "آر"، وعندنا لا نحتاج إلى إسفين بين المبتدأ والخبر.

13 الاستثناء الذي يثبت القاعدة: عبارة فاسدة منطقياً.. سواء بالعربية أم بالإنجليزية. كلمة "بروفز" الإنجليزية لها معنى قديم هو "يختبر". ولكنه منسي. العبارة تصبح منطقية إذا قلنا: "الاستثناء يختبر القاعدة".

المبالغة في التفصيح

(أدرك النواب المحافظون بعد الرفض الشعبي العارم لضريبة "الرأس" أنه بلغ السيل الزبى، وأن على السيدة ثاتشر أن ترحل، ورحلت)، استعمال مثل عربي قديم في سياق بعيد عنه فيه بعض تفاصح. لكنْ، كثيرون لا يرون ذلك.

(قال سوتونيوس على لسان يوليوس قيصر وقد عبر نهر الروبيكون: سبق السيف العذل)، عبارة قيصر كانت "لقد رميت حجارة الزهر" أي قضي الأمر ولا تراجُع. استعمال مثل عربي قديم ربما كان مناسباً هنا. المشكلة أن كثيرين من العرب اليوم لا يفهمون الأمثال القديمة.

(ليس لهم الآن إلا أن يجأروا بالدعاء لحكومة أقلية بزعامة بوريس جونسون)، يجأر كلمة عتيقة، معناها يرفع صوته، وقد لا تكون مناسبة في هذا السياق.

استعمال تمَّ، وجرى

(تم افتتاح المعرض). بل قل: (افتُتح المعرض).

(جرى اختيار ممثلين عن المتظاهرين) بل قل: (اختير ممثلون عن المتظاهرين).

المبني للمجهول أفضل في المثالين السابقين.

(تم اللجوء إلى علاج جديد)، نريد تجنب كلمة "لُجِئَ" المبنية للمجهول، فاستخدمنا "تم" لتجنب المبني للمجهول الثقيل.

(تم إيفاد مئة طالب)، كلمة "إيفاد" لها رنة خاصة، فاللجنة نفسها اسمها لجنة الإيفاد، والعملية تسمى الإيفاد، ونريد الحفاظ على هذه الصيغة.

(منحت المؤسسة جائزة مهمة)، قد يظن المرء أن المؤسسة هي التي قدمت الجائزة، ولذا نفضل القول (تم منح المؤسسة جائزة مهمة).

عندما يكون المبني للمجهول مشابهاً في صيغته للمبني للمعلوم فنحن عندئذ نميل إلى استعمال "تم".

(أعطيت المؤسسة جائزة مهمة)، هنا لا يقع اللبس، فلا حاجة لـ "تم".

(يَجْري تسويقُ الخِدْمات السياحية)، لماذا نقول "يجري تسويق"، ولا نقول "تُسَوَّقُ"؟ السبب: الرغبة في الفِرار من المبني للمجهول الذي قد يربِكُ مذيعَ النشرة، وحتى قارِئَ الجريدة في غياب التشكيل.

(المجلس أجرى تصحيحاً للأوضاع)، أجرى تصحيحاً صحيحة ونُؤْثِرُها على: "صحَّح الأوضاع". السبب: أننا حَرَصنا على إيراد كلمة "تصحيح" بصيغتها هذه، فلها مغزى خاص في سياق ذلك الحدث.

(يَجري إعداد الـمِنهاج الجديد للعلوم)، جملة جيدة، فلو قلنا: "يُعَدُّ المنهاج الجديد للعلوم"، لظن القارئُ أن الجملة لم تكتمل، ولعله يسأل: يُعَدُّ ماذا؟ متطوراً أم متخلِّفاً. فأسلوب (يجري إعداد) قد وضح المعنى.

نستخدم "تم" و"جرى" لتلبية حاجة، وليس جزافاً.
الضمير الحائر
(كان الولد يرى أباه يساير أمه في مزاجها المتقلب): هل الأب يساير أمه أم زوجته؟
(عندما أوصل الموظفان الرجلين أعطياهما مئة دينار): مَن أعطى مَن ؟
(كان محمد في البيت وجاء مسعود فقال له: يجب أن نذهب فوراً)، مَن قال لمن؟
(وصل الرئيس إلى نيروبي، وقال وزير خارجيته إنه يعتقد أن الأمن غدا مستتباً): من الذي يعتقد، الرئيس أم وزير الخارجية؟
الحل: غيِّر الأسلوب، وكن متنبهاً إلى الضمير وعلى أي كلمة يعود.

الإشراق

النص الأول: (في شباط الماضي، وقبل موعد تسريح الموظفين، كنا قد عقدنا اجتماعاً هو الثاني من نوعه، فقد كان الاجتماع الشبيه السابق مخصصاً لموضوع تقليص ميزانية المشتريات، وفي هذا الاجتماع قررنا بأغلبية كبيرة الأمر. ولكن التسريح الذي جاء متأخراً بشهرين عما هو مقرر، وكان قد تقرر في حزيران، لم يكن سهلاً؛ فمن جهة أضرب العمال غير المسرحين، ومن جهة أخرى رفض المسرحون مغادرة المصنع فقاموا باحتلال بعض أقسامه).
هذه فقرة مضبوطة كل الضبط من حيث النحو والصرف ومن حيث الالتزام بفصيح الكلمات. فهل فهمتها؟ بالله عليك، هل فهمتها؟
واصل القراءة..
النص الثاني: (بعد تقليص ميزانية المشتريات، قررت الإدارة تسريح عدد من العمال، وأجلت تنفيذ التسريح شهرين حتى أغسطس. وعندما

تم التسريح احتل العمال المسرَّحون بعض أقسام المصنع، وأضرب العمال الذين لم يسرحوا).
الآن أفضل.
أشرَقَ المعنى.

ختاماً: النصيحة الثمينة لمن يريد أن يكتب كتابة حسنة: (اقرأ كثيراً، واكتب كثيراً).

1. أكتب كما تتحدث، وانقل نبرات صوتك وحركات جسمك وروحك إلى كتابتك.
2. لأننا نرتجف أمام الفصحى، نكتب عبارات محفوظة مكرورة لا تحمل أفكاراً. كتابتنا متخمة بالاقتباسات، تجنبها ما أمكن.
3. القراءة أُمُّ الكتابة. ولأننا لا نقرأ، فمن الطبيعي ألا نحسن الكتابة.
4. لا تستعمل كلمات لا تعرف معناها.
5. الكتابة المحكمة تميل إلى الإيجاز، وإلى العثور على الكلمة التي تختصر الطريق.
6. لا تكرر بلا داعٍ.
7. لتكن كلماتك منسجمة مع قدرتي على فهمك. اضبط إيقاع أفكارك على إيقاع مُخي.
8. اكتب لنا، لا لنفسك. القارئ لا يرحم كاتباً يعيش في برجه العاجي ويكتب لمتعته الخاصة دون إشراك القارئ.
9. لا تحاول أن تكون بطلاً بعباراتك الطنانة.

السّرديّات الجديدة على المنصّات الرّقميّة

د. أروى الكعلي

تخيّل نفسك جالسًا على كرسيّك المريح وبين يديك صحيفة فيها مقالة مطوّلة عن فقدان عمّال في الصّين بعد انهيار منجم. يبدع الصّحفيّ في سرد الأحداث، يستعير تقنيات أدبيّة، ويجعل القصّة مشوّقة وواقعيّة. لا تعرف كيف ستكون النّهاية، ولم تستطع حتّى الآن أن تتخيّل ما سيحدث لهؤلاء العمّال. هل سينجون؟ تتساءل. شيئًا فشيئًا تظهر لك التّفاصيل. لم تعرف أنّ النّهاية ستكون بهذا الشّكل، لقد نجوا! كان النّصّ مكتوبًا بشكل محترف والصّور معبّرة جدا. باختصار شعرتَ أنّ هذا الصّحفيّ موهوب وأعجبتك القصّة.

والآن تخيّل أنّك تحمل هاتفك أو لوحتك الرّقميّة بين يديك وتتابع نفس القصّة، تتصفّحها، تنقر على مقاطع الفيديو بتقنية 360 درجة، حيث يمكنك رؤية المنجم من جميع الزوايا، بل تشعر أنّك هناك، تؤثّر فيك المقاطع الصّوتيّة عندما يتحدّث العمّال عن الخوف الّذي تملّكهم وعن تلك اللّحظة الفارقة بين الحياة والموت. انتظر قليلا، هناك بعض الصّور الأخرى الّتي تختار أن تتصفّحها، وهناك أيضًا مجموعة من الرّوابط، ولكنّك تقرّر ألّا تضغط عليها، أمّا الرّسوم التّوضيحيّة، فهي كانت أوّل ما جلب انتباهك إلى الموضوع، ونقرتَ عليها حتّى قبل أن تقرأ النّصّ أو تطّلع على بقيّة العناصر الّتي صُمِّمت خصّيصًا لتَسرُدَ مجتمعةً قصّةَ عمّال المنجم الصّينيّين.

في القصّة الأولى بداية ونهاية وشخصيّات وذروة للأحداث وانفراج، أبطال وتحدّيات، وحتّى شخصيّات معرقِلة. هل تتذكّر ذلك المهندس الّذي لم يتحقّق جيّدًا من مكان وضع المتفجّرات؟ أمّا في القصّة الثّانية فهناك بدايات ونهايات وحتّى قصص مختلفة داخل القصّة. في التّجربة الأولى تتابع بعينك وتقرأ في صمت تطوّر الأحداث.

تجد وقعها في صدرك، تتأثّر، تبتسم لفعل أتته إحدى الشّخصيّات. أمّا على هاتفك أو لوحتك، فيمكنك استخدام كلّ حواسّك. ستسمع أصوات الشّخصيّات، ستشاهدها تتحرّك أمامك، ستنقر على الشّاشة لتبدأ القصّة من حيث تريد. ستكون تجربتك مختلفة تمامًا.

إذا أخذنا السّرد من العالم غير الرّقميّ إلى العالم الرّقميّ، هل يتغيّر؟
من الواضح أنّ المثال السّابق يحدّد الإجابة، وهي نعم!
ولكن القصّة الجيّدة لا تتغيّر، تحتاج أوّلًا إلى محتوى جيّد وإلى امتلاك الأدوات الرّقميّة الأساسيّة في هذا السّرد، ومن ثَمّة يمكنك أن تبدأ.

والآن ماذا لو أردنا أن نُعرّف السّرد الرّقميّ؟ أوّل شيء عليّ أن أخبرك به أنّه ليس هناك قالَب واحد لهذا السّرد، أو أنّ السّرد الرّقميّ في الحقيقة سرديّات متعدّدة ومختلفة.

سنرصد تباعًا أهمّ قوالب السّرد الرّقميّ، ولكن دعنا نتّفق قبل ذلك على سمات هذا السّرد والعناصر المكوّنة له:

الخطّيّة: يمكن أن تكون القصص الرّقميّة خطّيّة قائمة على بناء محدّد. لا يمكن أن نفهم القصّة إلّا باتّباع الخطّ المحدّد للسّرد، مثل فيديو أو حتّى قصّة خطّيّة متعدّدة الوسائط، ولكن كلّما أدخلنا منسوبًا من التّفاعليّة على القصّة، تراجَعَ هذا البناء الخطيّ. ولا يكون المسار الخطّيّ صلبًا بالضّرورة، بل يمكن أن يكون في أحيان كثيرة مَرِنًا.
التّشعُّب: في القالَب المتشعّب يتغيّر البناء، وتتحوّل القصّة الواحدة إلى قصص لها بدايات ونهايات مختلفة. المعادلة الصّعبة هنا هي

أن تخلُق مسارًا للسّرد وجملة من الحكايات يمكن للمستخدم أن يجمع أحداثها، دون أن تكون أنت المتحكّم في هذا المسار، ودون أن تتخلّى تمامًا عن سيطرتك على القصّة.

التّفاعليّة: ماذا نفعل أمام السّرد؟ نقرأ نشاهد نستمع؟ وإن كان كلّ منا يصيغ قصّة مخالفة في خياله، فهل نحدّد مسار القصة؟ هل نختار ما نهتمّ به عبر طيّاتها؟ إذا كانت الإجابة لا، فنحن في محلّ المستقبل السّلبيّ الّذي يتلقّى ولا ينتج، وإذا كانت الإجابة نعم، فنحن فهمنا الآن ماذا نقصد بالتّفاعليّة في أشكالها المتقدّمة على الأقلّ. ليست كلّ القصص الرّقميّة تفاعليّة، ولكن إذا أردتَ أن تجعل قصّتك الرّقميّة ناجحة، عليك أن تدرس أيّ مستوى من التّفاعليّة ستمنح المستخدم. يمكننا أن نقسّم التّفاعليّة إلى ثلاثة أشكال: 1 تفاعليّة بَعْديّة: نقصد بهذا النّمط من التّفاعليّة كلّ ما سيقوم به المستخدم من ردّ فعل تجاه القصّة، والإمكانات المتاحة عبر منصّات الميديا الاجتماعيّة هي الإعجاب والمشاركة والتّعليق. هنا سيعبّر المستخدم عن رأيه تجاه القصّة؛ أي إنّه لا يتدخّل في القصّة بل يتفاعل معها بَعد أن تُنشَر. 2 تفاعليّة التّصفّح: هنا تُقدَّم للمستخدم فرصة التّفاعل مع القصّة من خلال النّقر على العناصر الّتي يريد، وترك الّتي لا يريد من خلال التّجوّل في القصّة على طريقته؛ اختيار سنة محدّدة في رسم بيانيّ أو النّقر على فيديو بدل مقطع صوتيّ... هو الّذي سيُحدّد ماذا سيفعل، وأنت أعطيته خيارات ليتفاعل مع القصّة... 3 التّفاعليّة المشاركة: يمكن في أحيان كثيرة أن تصبح تفاعليّة كاملة [21] Full Interactivity، وهُنا نستعير عبارة رافايلي (1988). هذه التّفاعليّة الكاملة باختصار هي

[21] Rafaeli (Sheizaf), “Interactivity: From New Media to Communication,” In Hawkins (Robert P.), Wiemann (John M.), Pingree (Suzanne) (Eds.), Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Process, Newbury Park, CA, SAGE, 1988, p.110.

مـا كان يسمّى سـابقًا بقـدرة كلّ من البـاثّ والمتلقّي على تبـادل الأدوار. يعنـي أن يصبـح المسـتخدم محـدَّدًا فـي مسـار الأحـداث ومشـارِكًا فـي القصـّـة، وهنـا يتقلّص دور الصّحفيّ بشـكل كبير في مسـتوى تحكّمه في السّـرد، ولكـن لا يعنـي ذلـك أنّـه يختفـي تمامًا.

المنصـّة: لا يوجـد فـي العالـم الرّقمـيّ قالَـب واحـد لعـرض القصـص الرّقميّـة؛ لـذا فـإنّ طبيعـة المنصـّـة الرّقميّـة الّتـي ستُنشَـر عليهـا القصـّـة، تُمثّـل أحـد المحـدّدات الرّئيسـة لطبيعـة القصّة مـن جهة، وأدوات السّـرد الّتـي سـتعتمدها مـن جهـة أخـرى. فالقصّة الّتـي ننتجها لمنصـّـات الميديا الاجتماعيّـة يجـب أن تأخـذ بعيـن الاعتبـار أمـورًا كثيرة؛ مـن بينها المدّة أو المسـاحة، وهـذا يؤثّـر بطبيعـة الحـال فـي سـرد القصـّـة. والقصـّـة التّفاعليّـة المتقدّمـة تسـتوجب تطويـر محامـل جديـدة مثـل التّطبيقـات أو الألعـاب؛ فالسّـرد هـو بنـاء للمعانـي، والمنصـّـة الّتـي نسـرد عليهـا هـي الّتـي تحـدّد أسـلوب انتقـال المعنـى مـن الصّحفـيّ إلـى الجمهـور.

التّصميـم: ليـس التّصميـم مجـرّد خطوة نهائيّة في السّـرد الرّقمـيّ، وإنّما هـو جـزء مـن هـذا السّـرد. بـل إنّنـا نـرى أنّ السّـرد الرّقمـيّ هـو بمثابـة جمـع المحتـوى بالتّصميم؛ لأنّ التّصميم الّذي سـتختاره هو الّذي سـيحدّد مستوى التّفاعليّة في القصّة، وهو الّذي سـيخلق تجربة لدى المسـتخدم، وهـو الّـذي سـيحدّد دور المسـتخدم في القصّـة إن كان فاعلًا أم لا. بل إنّ التّصميـم سيحسـم التّحـدّي المطـروح أمـام الصحفيّ/الـرّاوي، وهو مدى قدرته على الحفاظ على مسـار السّـرد وإبقاء مسـاحة واسـعة للمسـتخدم فـي أن يكـون مشـاركًا، خاصـّـة عندمـا تكـون التّفاعليّـة متقدّمـة. كمـا أنّ كيفيّـة التّحـرّك داخـل التّصميـم هـي إحـدى أدوات السّـرد الّتـي يمكن أن يعتمدهـا الصّحفيّ.

التّجرِبَة: ترتبط تجرِبة القصّة بمستوى التّفاعليّة وبالتّصميم، لكنّها تتعلّق أساسًا بقدرة المستخدم على أن يعيش القصّة مثلما لو أنه كان هناك. وهذه التّجربة لا تستند على مهارات الوصف لدى الصّحفيّ، وإنّما من خلال صناعة التّجربة عبر تقنيات السّرد وأساليبه، من تعدّد الوسائط إلى تقنيات الواقع الافتراضيّ.

الوسائط: إنّ أوّل اختلاف بين القصّة الرّقميّة والقصّة غير الرّقميّة هو أنّ الأولى تقوم على تعدّد الوسائط؛ فلا نسرُد عبر وسيط واحد، بل عبر وسائط مختلفة. هنا علينا أن نختار الوسيط تمامًا مثلما نختار المحتوى. واختيار أيّ أشكال أخرى يجب أن يكون مبرَّرًا ومتجانسًا داخل المسار المتكامل للسّرد.

البصريّ Visual: تعدّد الوسائط وتنوّعها سمةُ الرّقميّ، ولكنّ البصريّ منها بالأساس هو الحاضر بشكل أقوى في القصص الرّقميّة المختلفة؛ لذا يتطلّب منّا السّرد على المنصّات الرّقميّة أن نفكّر بشكل بصريّ، وأن نوظّف الموادّ البصريّة التّوظيف المناسب لفائدة القصّة.
النّسق: في القصّة غير الرّقميّة قد يقوم البناء على ذروة وانفراج، ولكن في القصّة الرّقميّة لا بدّ من الحفاظ على نسق عال بشكل متواصل، وحتّى لو كانت الوسائط متعدّدة يجب أن يكون كلّ وسيط قويًّا في حدّ ذاته للمحافظة على متابعة المستخدم وانتباهه.

من سرد إلى سرديّات: إنّ الرّقميّ بلا خطّيّته وتشعّبه وقدرته على خلق تجربة متكاملة يجعل السّرد أشبه بالمسار، ويجعل البدايات والنّهايات متعدّدة، ويجعل المستخدم مشاركًا بمستويات مختلفة؛ لذا فإنّ لكلّ منصّة أسلوب سردها، ولكلّ نمط أو قالب خصوصيّاته من

السّرد المكتمل إلى السّرد المفتوح والمتواصل الّذي يسمح للمستخدم أن يكون مشاركًا وفاعلًا. كما يختلف وضع الصّحفيّ الّذي يمكن أن يكون الرّاوي أو أن يكون من هيّأ الفضاء للمستخدم ليروي قصّة خاصّة به.

إليك الآن مجموعة من القوالب والأساليب للسّرد الرّقميّ:

الأسلوب الأوّل: من النّقطة أ إلى النّقطة ب

"العقل يرى ما يريد أن يراه" أو "سكوتوما"، هي عبارة تجاوزت معناها الحرفيّ لتدلّل على أنّنا لا نفهم العالم كما هو موجود فعلا، بل ندرك نسخًا خاصّة بنا. هو موضوع معقّد بعض الشّيء لن نهتمّ به هنا، ولكن مفاتيح إدراكنا لما يحدث حولنا هي حواسّنا الّتي تجمع المعلومات وتساعدنا على فهم العالم. الصّورة والصّوت والرّسم البيانيّ والنّصّ والرّابط وأسلوب التّصفّح أساليب مختلفة يمكن أن نبني عليها قصّتنا. كلّ شكل أو عنصر يخاطب حاسّة من حواسّنا، نشاهد، ونقرأ، ونستمع، ونلمس الشّاشة ونتصفّح، وننقر على الرّابط... وهذا ما يتيحه الرّقميّ بالتّحديد؛ أن نروي القصّة لمختَلَف هذه الحواسّ.

ضمن هذا القالب الأوّل، هناك أساليب وسرديّات مختلفة؛ فمن العناوين والجمل المقتضبة على خلفيّات ملوّنة في التّدوينات على الميديا الاجتماعيّة، إلى القصص المطوّلة Long Form. فلنفكّر مثلًا في قصّة مصوّرة تُنشَر على منصّة "يوتوب" على سبيل المثال، هذه القصّة توصف بالرّقميّة، ولكنّها لا تقوم على تعدّد البدايات والنّهايات أو على تفاعليّة تسمح للمستخدم بالتّدخّل في المحتوى. هي تقوم على مجموعة من العناصر، وهي وجود شخصيّة أو شخصيّات

رئيسة ووجود مشكلة تواجه هذه الشّخصيّات، هناك شخصيّات مساعدة وأخرى معرقِلة، وهناك حلّ لهذه المشكلة، وعلى الشّخصيّة الرّئيسة أن تهتدي إليه في النّهاية أو لا تهتدي. إنّ هذه القصّة الرّقميّة لها خصوصيّاتها مقارنة بالفيديو المخصّص للتّلفزيون؛ أهمها أنّنا لا نعرف كيف سيتابعها المستخدم؛ هل سيتجاوز الثّواني الأولى؟ هل سيشاهد بداية الفيديو ونهايته؟ علي أن أطوّع القصة لهذه الاستخدامات، وأعتمد أسلوب سرد قادر على أن يتتبّع المستخدم. ولن أروي هذه القصّة بنفس الطّريقة على إنستغرام أو توتير، وهنا تتدخّل خصوصيّة كلّ منصّة في السّرد الذي سأعتمده؛ في كلّ منصّة نجد أفضليّة لوسيط على حساب آخر (النّصّ والصّورة والصّوت والفيديو لا تتبع بنفس الطّريقة على المنصّات المختلفة، وتتشكّل أساليب سرد خاصّة بكلّ منصة). ولكن يمكن أن يقوم هذا الأسلوب على الصّور فقط؛ مثل البطاقات الصّامتة الّتي تعتمد الصّور والنّصّ مثلا، والّتي تتماشى مع اتّجاه جزء من المستخدمين إلى تصفّح هواتفهم دون تفعيل الصّوت. في كلّ هذه الأحوال، يرتبط السّرد بطبيعة المنصّة والجمهور واستخداماته.

وتتعدّد الأشكال في هذا القالب الّذي تُعَدّ السّمة الرّئيسة له هي خطّيّته إلى جانب تعدّد الوسائط؛ بعض الأشكال كما أشرنا تقوم على موادّ يمكن الاطّلاع عليها وهضمها في بضع ثوان، يكون مضمونها إخباريًّا بالأساس، وهناك موادّ أخرى خطّيّة تحاول أن تلبّي احتياجات كلّ حواسنا. وإن كان الاختصار صديق النّصوص الرقمية، فهناك قوالب خطّيّة أخرى ولكنّها مطوّلة أو Long Form. تجمع القصص المطوّلة موادّ مختلفة من نصّ وصورة وصوت ورسوم بيانيّة... فنسمع ونرى ونقرأ ونشعر أنّنا جزء من القصة، وعادة ما تعتمد

القصص المطوّلة على أسلوب سرد يسمّى بـ Scrollytelling [22] (الّذي يعني رواية القصّة عبر تحريك الفأرة إلى أسفل) وبذلك يصبح التّصميم وطريقة تصفّحه جزءًا من السّرد. يكون السّرد في كلّ هذه الأشكال خطّيًّا غير متشعّب، ويأتي مسار السّرد فيها محدّدًا مسبقًا، وتكون التّفاعليّة بَعْديّة. ولكن ليست كلّ القصص المطوّلة خطّيّة بالضّرورة.

ولكن كيف نسرُد قصّة رقميّة خطّيّة؟

o اختر الوسيط أو الوسائط المناسبة للقصّة.

o اختر القالب المناسب لكلّ قصّة. القصص المعقّدة تستوجب الشّكل المطوّل.

o حقّق التّكامل بين النّصّ والصّورة والصّوت والرّسوم البيانيّة وغيرها، كلّها عناصر مهمّة وتلعب دورًا جوهريًّا في رواية القصّة.

مثال رقم 1: قمرة عازلة للصوت من Aj+ عربي
https://www.facebook.com/ajplusarabi/videos/2797970683769837

تقوم القصّة على فيديو مدّته 39 ثانية يعتمد الصّوت الطّبيعيّ، دون صوت مصاحب أو نصّ. هذا الأسلوب اعتمد على قدرة الصّور وحدها

[22] D. Seyser and M. Zeiller. Scrollytelling – an analysis of visual storytelling in online journalism. In Proc. Int. Conf. Inf. Vis. (IV), 2018.

علـى أن تـروي القصّـة، ولكن ليس ذلك فحسـب؛ إذ هنـاك نصّ مصاحب للفيديـو، يوظّـف الإيموجـي ويقـوم علـى عـرض مقتضـب للفكـرة الّتـي طوّرتهـا شـركة يابانيّـة، ودعـوة للفعـل (التفاعـل) في آخـر النّصّ.

مثال رقم 2: Snow Fall من نيويورك تايمز (Long form)
تُعدّ هـذه القصّـة مـن أولـى القصـص الّتـي اسـتخدمت وسـائط متعـدّدة لخلـق تجربـة لـدى المسـتخدم. وذلـك مـن خـلال الفيديـو والصّـور الّتـي تعيـد إنتـاج الإطـار المكانـيّ واسـتخدام النّـصّ فـي روايـة الأحـداث:
https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#/?part=tunnel-creek

وسـائط تخاطب حواسّـنا، ولكن الحاسّـة السّادسـة أو الحدس سـيفيدك في القوالب القادمة!

الأسلوب الثّاني: هناك أكثر من روما واحدة
كلّ الطّـرق تـؤدّي إلـى رومـا، مثـل نسـتخدمه دائمًـا لنبـرز أنّ اختـلاف الطّـرق الّتـي نعتمدهـا ليـس هـو المهـمّ مـا دمنـا نصـل إلـى النّتيجـة ذاتهـا؛ فمهمـا اختلفـت الطّـرق ومهمـا طالـت سـنصل فـي النّهايـة إلـى تلـك العاصمـة الإيطاليّـة الفريـدة. فـي القصّـة المكتوبـة، عـادة مـا يختـار الكاتـب طريقًـا واحـدًا يـؤدّي إلـى رومـا الخاصّة بـه، وعـادة مـا نتّبـع نحن القـراء نفـس الطّريـق. أمّـا فـي العالـم الرّقمـيّ وفـي مختلـف مسـتويات القصّـة الرّقميّـة، فهنـاك طـرق متعـدّدة ولا تـؤدّي كلّهـا إلـى رومـا؛ لأنّـه لا يوجـد رومـا واحـدة.

انتقل السّـرد مـن الخطّـيّ الّـذي يتنقّـل بنـا بين بدايـة ونهاية إلى متشـعّب

ومترابط يمكن أن تكون له بدايات ونهايات مختلفة لا يحدّدها الرّاوي/ الصّحفيّ بل يحدّدها المستخدم. سنجد هذا مثالًا بارزًا في أنماط متقدّمة من السّرد القصصيّ الرّقميّ مثل القصّة الرّقميّة التّفاعليّة الّتي تعتمد أيضًا وسائط متعدّدة، ومثل ما يسمّى بـ Transmedia Story الّتي يمكن أن تكون في قالب خطّيّ أو متشعّب. هنا لا يوجد خطّ واحد للسّرد، بل تشعّبات مختلفة، قد تكون هناك نقطة أولى للقائك بالقصّة، ولكن لا يعرف الصّحفيّ ولا أيّ شخص آخر كيف تابعت تلك القصّة؛ ما الّذي تابعته منها وما الّذي تركته من أجزائها المتعدّدة. في هذا المجال الرّقميّ، القصّة ليست مفردة، بل هي في صيغة الجمع، ويمكن أن تراها من زوايا مختلفة ومن منطلقات مختلفة.

إنّ الانتقال من البناء الخطّيّ إلى البناء المتشعّب يعتمد أساليب سرد مختلفة. دعني أستعر مثالًا من سمون ماكلنتاير (أستاذ بجامعة نيو ساوث ويلز الأستراليّة) لأطبقه على قصّة كانت ترويها لي جدّتي، وتسردها كالآتي: يسخر الأرنب من السّلحفاة ثم تتحدّاه، فيسابقها، ولثقته في الفوز يأخذ قسطًا من الرّاحة، في حين تثابر السّلحفاة حتّى تصل إلى خطّ النهاية. والعبرة أوّلًا هي ألّا تهزأ بقدرات أيّ أحد حولك، وثانيًا هي أن تثابر لتصل إلى أهدافك. خذ تلك القصّة ووظّفها في القالب الأوّل، ستحافظ على نفس المسار الخطّيّ، ولكنّك ستضيف صورًا للسّباق، فيديو للأرنب وهو نائم...

والآن، ماذا لو حوّلنا هذه القصّة إلى قصّة متشعّبة معتمدة أيضًا على تعدّد الوسائط، مع السّماح للمستخدم -نظرًا للقالب المتشعّب- أن يبدأ وينتهي حيث يريد. تبدأ القصّة بمقدّمة، هناك فيديو يتحدّث عن الأرنب وعائلته وطريقة تربيته وتصرّفه داخل العائلة، هناك عنصر

آخر يعرّفنا على السّلحفاة ويوميّاتها، وعنصر ثالث يدخل إلى القرية الّتي يعيش فيها الأرنب والسّلحفاة ليعرّفك على مسار السّباق، وهناك أيضًا عنصر آخر يقدّم لك أطوار السّباق، وعنصر آخر يوضّح لك العبرة. لكلّ عنصر بداية ونهاية، فأيّ عنصر ستختار أوّلًا؟ هو قرارك؛ فكلّ العناصر مطروحة أمامك، وعليك أنت أن تختار العناصر المختلفة الّتي ستشكّل قصّتك. ما حدث في هذه القصّة هو أنّ المستخدم أصبح قادرًا على التّفاعل معها بشكل آخر عن طريق اختيار البداية والنهاية اللّتين يريد.

كيف نسرد قصّة رقميّة متشعّبة؟

o حدّد القصّة المنطلق.

o حدّد القصص الفرعيّة المرتبطة بها.

o عند تصميم القصّة، ضع كلّ العناصر أمامك واختر المسارات المناسبة لكلّ عنصر.

o يمكنك أن تختار ترتيبًا لها، ولكنّك تعرف أنّ المستخدم يمكن أن يتصفّحها كما يريد.

مثال رقم 1: Firestorm من الغارديان
https://www.theguardian.com/world/interactive/2013/may/26/firestorm-bushfire-dunalley-holmes-family

تـمّ اعتمـاد القالـب المتشـعّب غيـر الخطّـيّ بالرّغـم مـن أنّ القصّـة قائمـة علـى فصـول مرتّبـة؛ وذلـك لأنّ كلّ فصـل يعبّـر عـن جزء مـن القصّـة، كمـا أنّ التّصميـم التّفاعلـيّ يمكّنـك مـن اختيـار البدء بالفصـل الّذي تريد. مثال رقم 2: الكامور من موقع "إنكفاضة"

قصّـة تـروي بوسـائط متعـدّدة بعض أطوار اعتصـام الكامور في تونس. اعتمـدت القصّـة وثائقيًّـا مسـموعًا وريبورتاجًـا مصـوّرًا وتسلسـلًا زمنيًّا لأحـداث عرفتهـا المنطقـة. يقـدّم السّـياق كلّ ذلـك عبر قالب غيـر خطّيّ.
https://inkyfada.com/ar/webdoc/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%88%D8%B1

على فكرة هناك على الأقلّ 6 مدن تحمل اسم روما في العالم!

الأسلوب الثّالث: نتعلّم عندما نلعب

لا شـكّ أنّ أوّل ردّ فعل لـك ولنـا جميعًـا عندمـا نسـمع عـن اسـتخدام لعبة فـي قصّـة صحفيّـة هـو أن نسـتغرب الأمـر أو حتـى نسـتهجنه. فـي النّهاية متـى كان الأمـر لعبـة؟ فـلا أخبـار حولنـا سـوى تلـك الّتي تـروي قصص الحـروب والكـوارث والآن الوبـاء (كوفيـد19-)! ولكن انتظـر قليلًا وفكّر فـي الأمـر مـرّة أخـرى. فـي وقـت يتحـدث فيـه الباحثـون عـن أزمـة فـي الصّحافـة، جـاء الفضـاء الرقمـيّ ليفتـح آفاقًـا جديـدة، ومنها الألعـاب الّتي تحقّـق التّرفيـه والمعرفـة فـي نفس الوقت. ولسـنا هنـا ندافع عن اسـتخدام الألعـاب أو ننتقـده، بـل نقدّم مختلف المبـرّرات الّتي تجعل صحفًا معروفة تعتمدهـا فـي روايـة القصّـة. وقـد اتّجهـت وسـائل الإعـلام إلـى اعتمـاد الألعـاب فـي الأخبـار فـي منتصـف العقـد الأول مـن الألفيّـة الجديدة.

إنّ سرد القصّة عبر اللّعبة يجعلنا نتقدّم على مستوى التّفاعل؛ إذ لا يتعلّق الأمر باختيار البدايات أو النّهايات أو المسار، بل أيضًا المشاركة. فحتّى يطّلع المستخدم على القصّة، عليه أن يلعب أو يشارك. وتساعد الألعاب على التّفسير والتّبسيط خاصّة عندما تكون المسائل معقّدة.

والسّرد في اللّعبة سردان: السّرد الّذي يتشكّل عبر التّصميم من خلال تصميم اللّعبة ومراحلها وطبيعتها وأهدافها، والتّفسير أو المشاركة الّتي يريدها الصّحفيّ لقصّته، والسّرد الّذي ينشئه المستخدم عندما يلعب هو، خاصّة إذا أتيح له إعادة إنتاج القصّة. كما أنّ أدوات السّرد هنا مختلفة؛ إذ يجب أن يكون السّرد في الألعاب مَرِنًا، ولكنّه في نفس الوقت نظاميّ؛ بمعنى أنّ الصّحفيّ يضع المستخدم في هذا القالب؛ إذ يكون عليه مثلًا جمع معلومات خفيّة خلال اللّعبة أو متابعة خطوات محدّدة. وأيضًا ليس هناك اختلاف بين زمن الأحداث وزمن الرّواية؛ لأنّ القصّة تتشكّل وقت اللّعب. ولكنّ السرد في اللّعبة عمومًا خطّيّ، إلّا أنّه يجعل المستخدم مشاركًا. وفي هذا القالب أيضًا أساليب مختلفة للسّرد تختلف حسب اللّعبة؛ فيمكن أن تكون إحدى الوسائط المعتمدة في القصّة، أو أن تعتمد مجموعة من الأسئلة، أو أن يتعلّق الأمر بلعبة إخباريّة متكاملة.

كيف نسرد القصّة عبر لعبة؟

- حدّد أوّلًا إلى أيّ مدى ستقلّص من تحكّمك في اللّعبة.

- اللّعبة يجب أن تكون ممتعة، وهي القالب الّذي سيحمل القصّة.

o حدّد مختلف الخطوات الّتي سيتبعها المستخدم من البداية إلى النّهاية والسّيناريوهات الممكنة.

o تحتاج إلى موادّ صحفيّة قبل تصميم اللّعبة.

مثال رقم 1: Quiz: Can You Tell a ‘Trump’ Fridge From a ‘Biden’ Fridge من نيويورك تايمز

https://www.nytimes.com/interactive/2020/10/27/upshot/biden-trump-poll-quiz.html

تمثّلت اللّعبة في محاولة الإجابة عن تساؤل حول ما إذا كان من الممكن تحديد ناخبي دونالد ترمب وجو بايدن بالاعتماد فقط على ما في ثلّاجاتهم، وذلك بهدف معرفة نقاط التّشابه وأيضًا تصوّرات كلّ مجموعة عن الأخرى كما تقول القصّة. ولكن لم يقتصر الأمر على مجرّد التّعرّف على نقاط التّشابه والاختلاف، بل كشفت هذه اللعبة أنّ الثّلّاجات الفارغة كانت موجودة لدى أنصار المرشّحَيْن، وقد جاءت 12 بالمائة من الإجابات (عندما طُرحت أسئلة على المشاركين حول ذلك) بأنّ هذه العائلات لم تمتلك ما يكفي من الطّعام في الأسبوعين السّابقين.

مثال رقم 2: أوّل لعبة إخباريّة من الجزيرة: Pirate Fishing

https://webapps.aljazeera.net/aje/custom/2014/piratefishingdoc/index.html

يلعب المستخدم دور الصّحفيّ الّذي يُطلب منه التّحقيق في تجارة صيد الأسماك غير المشروعة بملايين الدّولارات في سيراليون. يجمع المستخدمون المعلومات والأدلّة من خلال مشاهدة مقاطع فيديو من الفيلم الوثائقيّ (Pirate Fishing 2012)، اختار معدّو هذه اللّعبة الإخباريّة أن يلزموا كل مشارك بمشاهدة عدد من المقاطع المصوّرة وهذا ما سمح لهم بالتّحكّم في السّرد ودفعه باتّجاه محدد، ولكنّهم أيضًا وضعوا بعض المقاطع الاختياريّة أمام المستخدمين. تبدأ اللّعبة برسالة عبر الإيميل تطلب منك التحّقيق. يحدّد التّصميم كيف ستتحرّك في اللّعبة عن طريق تحريك الفأرة إلى الأسفل.

اللّعبة دائمًا تجعل أكثر الأمور تعقيدًا ممتعة

الأسلوب الرّابع: عندما تغمرك القصّة

يفضّل السّكّان الأصليّون لأمريكا الشّماليّة بناء بيوت دائريّة. تقول بعض التفسيرات إنّ الأمر مرتبط بمعتقداتهم الّتي ترى أنّ الشّكل الدّائريّ يحقّق التّوازن، وأنّ الشّرور عادةً ما تفضّل الزّوايا. التّخلّص من الزّوايا ليس بالأمر السّهل بالنّسبة إلى الصّحفيّ؛ فالزّاوية هي المنطلق دائمًا لأيّ قصّة ولأيّ مشروع، ونحن نقضي كثيرًا من الوقت في معاهد الصّحافة لنفهم ماذا نقصد بزاوية طرح الموضوع الصّحفيّ، وكيف نختار الزّاوية وكيف نحدّدها، ومن دون زاوية واضحة ومحدّدة، لن يكون بإمكاننا بناء سرد واضح ومحدّد. والزّاوية في الحقيقة ترافقنا في كلّ شيء؛ في طرح الفكرة والتّخطيط لها، وفي كتابة النّصّ، وفي تسجيل الصّوت، وفي تحديد مكان الكاميرا. اختيار الزوايا يقع في جوهر عملنا، وإن كان هذا الأمر يبدو بسيطًا نظريًّا،

فعادة ما نجد صعوبات كبيرة عندما يكون علينا تطبيق ذلك على مواضيع نشتغل عليها. ولكن ماذا لو لم يكن علينا اختيار زاوية؟ تقنية التّصوير 360 درجة جعلتنا نفكّر أقلّ في زاوية الكاميرا؛ لأنّ في هذا النمط من التّصوير بالذّات ليس علينا أن نحدّد زوايا، بل تُقدَّم الصّورة من كلّ الزّوايا إلى المستخدم، وهو الّذي يحدّد الزّاوية الّتي يريد أن يهتمّ بها.

يتطلّب ذلك استخدام كاميرات خاصّة متعدّدة العدسات. وتعدُّد العدسات هذا هو الّذي يسمح بتعدّد الزّوايا، ولكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحدّ؛ إذ إنّ مشاهدة الفيديوهات الّتي تقوم على هذه التّقنية تستوجب حركات محدّدة من المستخدم بتحريك الصّورة بالأصابع أو تحريك الهاتف المحمول، وهذا يعني مشاركة أكبر في القصّة. هذه النّظرة الدائريّة للقصّة لا تجعل المستخدم يكتفي بزاوية واحدة، بل يمكنه أن يرى مختلف الزّوايا، وهي نقلة نوعيّة في مسار السّرد. ولكن بالرّغم من ذلك، ليست تقنية 360 درجة إلّا أقلّ المستويات الغامرة للقصّة، ولتصل إلى مستوى متقدّم من الغوص في القصّة يجب أن تُتاح تجربة هذه التّقنية بالاستعانة بتقنيات الواقع الافتراضيّ.
مثال: منصّة الجزيرة Contrast: https://ajcontrast.com/films-arabic

هنا بدأنا تدريجيًّا ندخل عالمًا يصبح للسّرد فيه أبعاد أخرى؛ بُعد ثالث على الأقلّ بدلَ بُعدَيْ الفيديو، وإمكانات أخرى تحوّل الرّاوي إلى مساعد، والمستخدم إلى فاعل، والبدايات والنهايات إلى خيارات، وتصبح لكلّ مستخدم قصّته. وهو ما يُسمّى بالصّحافة الغامرة im-mersive journalism باعتمادها على تقنيات الواقع الافتراضيّ

Virtual reality أو الواقـع المعـزّز Augmented Reality.

يخلـق الواقـع الافتراضـيّ بُعـدًا ثالثًـا للسّـرد - كمـا أشـرنا - يقـوم علـى أمريـن أساسـيّين؛ التّفاعليّـة الّتـي يمكـن أن تصبـح كاملـة بـأن تجعلـك جـزءًا مـن القصّـة، وصناعـة التّجربـة إذ يشـعر المستخدم/المشـارك أنّـه كان فعـلًا هنـاك. يعيـد الواقـع الافتراضـيّ إنتـاج الفضـاء أو المـكان الحقيقـيّ حيـث حدثت القصـة، ولكن يضاف إلى ذلك إمكانيّة المشـاركة. والواقـع الافتراضــي شـبيه إلـى حدّ ما بالمسـرح التّفاعلـيّ أو الارتجالـيّ. هنـا يصبـح السّـرد غيـر محـدّد مسبقًا، بـل يتحوّل إلـى مسـار ديناميكـيّ. ومقاربـة المسـار تُعـرِّف السّـرد ”علـى أنّـه نتيجـة عمليّة تحويـل الوقائع إلـى قصّـة [23] ”Storification“.

فالسّـرد ينبـع مـن التّفاعـل بيـن الشّـخصيّات المختلفـة، وأيضًـا مـن تقديم الجمهـور توجيهـات للممثّليـن. وفـي النّمـط الّـذي يسـمّيه بـوال Boal ”مسـرح المقمـوع“، يشـارك فـرد مـن الجمهـور فـي القصّـة ليتحـوّل من مشـاهد Spectator إلـى SpectActor مشـاهد/ممثل [24]. وبذلـك لا ينتهي دور المسـتخدم في التّفاعل أو المشـاركة في السّـرد بصفته موردًا أساسـيًّا لنظـام سـرد القصـص، بـل يتحـوّل دوره إلى لاعب أساسـيّ إلى جانـب الشـخصيّة لتطوّر السّـرد وتشـكيله.

هكـذا، ينقلنـا الواقـع الافتراضـيّ مـن قصّة خبريّـة محـدّدة المعالم يضع لها الصّحفيّ بداية ووسـطًا ونهاية، وهو المعنـيّ أساسًـا بسـرد القصّة -Story

[23] Aylett, R & Louchart, S. (2003). Towards a Narrative Theory of Virtual Reality. Virtual Reality. 7. 2-9. 10.1007/s10055-003-0114-9.

[24] Augusto Boal's 'Theatre of the Oppressed', https://news.harvard.edu/gazette/story/2003/12/augusto-boals-theatre-of-the-oppressed/.

telling، إلـى مـا يمكـن تسـميته بتجريب القصّة؛ حيث يعيشـها المسـتخدم Storyliving (عبـر أفاتـار) ويكتشـف المـكان الّـذي تـدور فيـه الأحـداث ويعطي معنى لهذه التّجرِبة [25]. وحضور المسـتخدم بشـكل قويّ في القصّة وتأثيـره فيها يصنع مفارقة سـرديّة Narrative Paradox؛ فالمسـتخدم قـادر هنـا علـى مناقضـة سـلطة الصّحفـيّ؛ لأنّ التّجربـة الّتي يشـارك فيها افتراضيًّـا جـاءت لتعـوّض الرّوايـة الّتي يتكفّل الصّحفـيّ بها [26].

يُبقـي هـذا "السّـرد الجديـد" على أساسـيّات القصّة من شـخصيّات وأفعال ومشـاعر وأماكن وسـببيّة، ليقوم بشـكل كبير على التّأثير في المشـاعر؛ مشـاعر المسـتخدم، لا عبـر براعـة الكاتـب فـي الوصـف وخلـق صورة ذهنيّـة للقصّـة لـدى القـارئ، بـل عبـر مشـاركة القـارئ بحـدّ ذاتـه فـي القصّـة والشّـعور بالألـم أو الاسـتمتاع بالتّجربـة، أو ربمـا خوض تجربة لـن يكـون بإمكانـه خوضهـا في واقعـه هو.

كيف نسرد في الواقع الافتراضيّ؟

o عنـد بنـاء السّـرد الغامـر هنـاك ثلاثـة أمـور يجـب أن تأخذهـا بعيـن الاعتبـار: التّجربـة، والتّفاعـل، والمشـاعر [27].

o انتبه إلى هذه العناصر: البدء، والاكتشاف، وإعطاء المعنى [28].

---

[25] Maschio, T. (2017, July 28). Storyliving: An Ethnographic Study of How Audiences Experience VR and What That Means for Journalists. Retrieved October 12, 2020, from https://newslab.withgoogle.com/assets/docs/storyliving-a-study-of-vr-in-journalism.pdf.

[26] Aylett, Ruth, and Sandy Louchart. 2007. "Being There: Participants and Spectators in Interactive Narrative." In Virtual Storytelling: Using Virtual Reality Technologies for Storytelling, edited by Marc Cavazza and Stéphane Donikian, 117-128. Berlin: Springer.

[27] مصدر سابق (Maschio, T. (2017, July 28).

[28] المصدر السابق

o لا بدّ أن ينجح التّصميم في خلق شعور بأنّنا هناك فعلًا.

o تراجع دور الصّحفيّ.

o مركزيّة الشّخصيّة الرّئيسة والمستخدم.

o هيكلـة غيـر خطّيّـة وغير متشـعّبة وإنّمـا اختياريّة؛ إذ يقرّر المسـتخدم مـا يـراه وما يهتـمّ به.

o تتعدّد زوايا الطّرح.

مثال رقم 1: Clouds over Sidra: (الأمم المتحدة)
Clouds over Sidra فيلـم للويـب أُنتِـجَ باعتمـاد تقنيـة 360 درجـة والواقـع الافتراضـيّ. يـروي الفيلم قصّة لاجئة سـوريّة عمرها 12 عامًا فـي مخيّـم للّاجئيـن فـي الأردنّ. يقـوم الفيلم على بناء سـرد غامر، ولكن لا يلعـب المسـتخدم دورًا فـي القصّـة، بـل يصنـع هذا الواقـع الافتراضيّ شـعورًا لـدى المسـتخدم بأنّـه إلـى جانـب هـذه الفتـاة ويتجـوّل فعـلًا فـي المخيّم.

مثـال رقـم 2: ’’Inside the Amazon: The Dying Forest AR Experienceمـن تايـم

https://time.com/longform/inside-amazon-rain-for-/est-vr-app

تتبع هذه الرّحلة الغامرة فريقًا من الصحفيّين أرسلته TIME إلى عمق الأمازون. التقى الفريق بالسّكّان الأصليّين الّذين يحاولون التّصدّي لمن يقطعون الأشجار بشكل غير قانونيّ. ولتستطيع متابعة القصّة عليك أن تعتمد التّطبيق الخاصّ بذلك، والهدف هو أن تشعر فعليًّا بالخطر الّذي يتهدّد الأمازون.

أن تشعر أنّك هناك فعلًا يعني أنّك لا تشاهد الأخبار، بل تعيشها!

نعلم جيّدًا أنّه بمجرّد النّشر تصبح القصّة قصّة القارئ، هو الذي يفهمها ويطوّعها ويفعل بها ما يريد. ولكن في العالم الرّقميّ، وفي قوالبه التّفاعليّة المتقدّمة، تصبح القصّة حرفيًّا ملكًا له عندما يشارك فيها أو عندما يصنع من الموادّ الّتي توفّرها له قصّة مغايرة تمامًا؛ لذا فإنّ السّرد على هذه المنصّات ليس واحدًا بل متعدّدًا يختلف بحسب المنصّة والخيارات التّحريريّة. وعند تحديد هذا، تتحدّد مواقع الصّحفيّ مقابل المستخدم وأيّ منهما يمتلك مسار السّرد ونسقه. هل يستطيع الصّحفيّ أن يتخلّى تمامًا عن دور الرّاوي؟ هذا هو السؤال الّذي سأتركك معه. إن وجدت الإجابة، شاركها معي!

1. ليس هنالك قالب واحد للسّرد الرّقميّ، أو أنّه في الحقيقة هو سرديّات متعدّدة ومختلفة.

2. إذا أردت أن تجعل قصّتك الرّقميّة ناجحة، عليك أن تدرس أيّ مستوى من التّفاعليّة ستمنح المستخدم.

3. في المجال الرّقميّ، القصّة ليست مفردة، بل هي في صيغة الجمع. ويمكن أن تراها من زوايا مختلفة ومن منطلقات مختلفة.

4. الواقع الافتراضيّ شبيه إلى حدّ ما بالمسرح التّفاعلي أو الارتجاليّ. هنا يصبح السّرد غير محدّد مسبقًا، بل يتحوّل إلى مسار ديناميكيّ.

5. بمجرّد النّشر تصبح القصّة قصّة القارئ يفهمها ويطوّعها ويفعل بها ما يريد. ولكن في العالم الرّقميّ، وفي قوالبه التّفاعليّة، تصبح القصّة حرفيًّا ملكًا له عندما يشارك فيها أو عندما يصنع منها قصّة مغايرة تمامًا.

6. يرتبط السّرد بطبيعة المنصّة والجمهور وباستخداماته.

7. القصّة الّتي ننتجها لمنصّات الميديا الاجتماعيّة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار أمورًا كثيرة، من بينها المدّة أو المساحة.

8. يتطلب منّا السّرد على المنصّات الرّقميّة أن نفكّر بشكل بصريّ، وأن نوظّف الموادّ البصريّة التّوظيف المناسب لفائدة القصّة.

9. السّرد الرّقميّ هو بمثابة جمع المحتوى بالتّصميم؛ لأنّ التّصميم الّذي ستختاره هو الّذي سيحدّد مستوى التّفاعليّة في القصّة.

المصادر:

- Augusto Boal's 'Theatre of the Oppressed', https://news.harvard.edu/gazette/story/2003/12/augusto-boals-theatre-of-the-oppressed/.

- Louchart, Sandy, and Ruth Aylett. "Towards a narrative theory of virtual reality." Virtual Reality 7, no. 1 (2003): 2-9.

- Aylett, Ruth, and Sandy Louchart. "Being there: Participants and spectators in interactive narrative." In International Conference on Virtual Storytelling, pp. 117-128. Springer, Berlin, Heidelberg, 2007.

- Seyser, Doris, and Michael Zeiller. "Scrollytelling–an analysis of visual storytelling in online journalism." In 2018 22nd International Conference Information Visualisation (IV), pp. 401-406. IEEE, 2018.

- Maschio, T. "Storyliving: An Ethnographic Study of How Audiences Experience VR and What That Means for Journalists. Google News Lab." (2017). Retrieved October 12, 2020, from https://newslab.withgoogle.com/assets/docs/storyliving-a-study-of-vr-in-journalism.pdf

- Rafaeli (Sheizaf), "Interactivity: From New Media to Communication," In Hawkins (Robert P.), Wiemann (John M.), Pingree (Suzanne) (Eds.), Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Process, Newbury Park, CA, SAGE, 1988, p.110

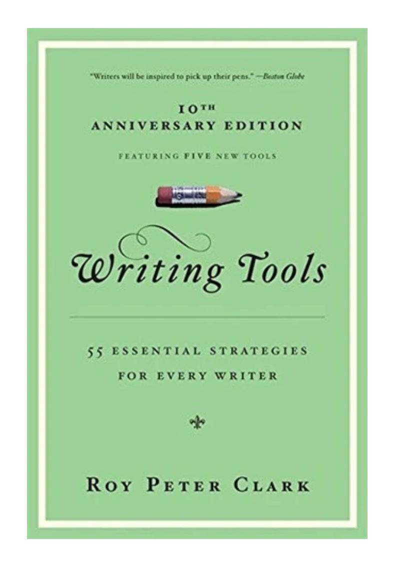
«من القصّة إلى القصّة الصّحفيّة»

محمد أحداد

”بعض الصحفيّين يستعلمون مصطلح القصّة برومانسيّة مبتذلة، وغالبًا ما يكتبون قصصًا مملّة جدًّا“. روي سير كلارك

حينما سأل صحفيّ كوبيّ الرّوائيّ الشّهير غابرييل غارسيا ماركيز: ما هو السّرد؟ أجاب بكثير من التّكثيف: هو الإنسان. قد يبدو ردّ ماركيز مبهمًا، لكنّ غايته الحقيقيّة هي تغيير حياة النّاس بقصّة محكمة وموضوع جذّاب وحبكة منسجمة.

يتضمّن هذا المقال مراجعات لكتب من مرجعيّات مختلفة، تقدّم ”حزمة“ من قواعد السّرد الّتي تساعد الصّحفيّين على بناء حكاية، بعيدًا عن الحشو والإنشاء.



كلارك أو مختبر الكتابة

في كتاب ”أدوات الكتابة، استراتيجية ضروريّة لكلّ كاتب“، روى بيتر كلارك حزمة كاملة من النّصائح والتّوجيهات الّتي تجعل الكاتب يسرد قصّة دون حشو، ودون إنشاء، ودون مبالغات. تبدو الملاحظات بسيطة، لكن في جوهرها تعضد السرد وتجعل القصّة جذّابة. هكذا، يرى كلارك أنّ القاعدة الذّهبيّة في الحَكْي هي: الحركة. أن تجعل النّصّ ممتلئًا بالحياة، بأفعال المضارع، عبر التّنويع السّرديّ وترتيب الكلمات وفق قوّة الأحداث، دون السّقوط في ملل“ قصّ العناصر الأقلّ أهمّيّة في النّصّ“.

ما يقتل السّرد هو "البطء"؛ لذلك فإنّ الكتاب لا يحبّذ كثيرًا توظيف الأفعال المبنيّة للمجهول، وبالمقابل فإنّ المبنيّ للمجهول يؤدّي إلى "رفع درجة حرارة الفعل"، وليس معيبًا إسناد القصّة بالجمل الطّويلة شريطة أن تُوظّف في سياق يخدم الحكي لا أن تكون عشوائيّة. يقدّم الكاتب ما يشبه المرافعة دفاعًا عن الجملة الطّويلة، وفي صكّ الدّفاع يقول إنّها تعكس طول المعاناة؛ كانتظار قطار متأخّر، أو قسوة البطالة لفترة طويلة. لكن الجملة الطّويلة لا تعني، بأيّ حال من الأحوال، أن يستغني السّارد عن علامات التّرقيم لتحديد سرعة القراءة وتناغم الجمل.

إذا كان الكاتب قد دافع عن الجملة الطّويلة في السّرد، فإنّه لا يُهمل أهمّيّة الجملة القصيرة الّتي يرى أنّها تعكس البساطة وتشرح وضعيّات تتّسم بالعمومية، كما أنّها تمنح الوقت للقارئ للاستيعاب. ومن الضّروري إحداث نوع من التّعاقب بين الجملة الطّويلة والقصيرة: إنّها الوقفة الدّراميّة.

لن يؤدّي السّرد وظيفته (التّأثير واستثارة الحواس)، في نظر الكاتب، ما لم يكن صوت السّارد/ الحاكي طاغيًا منسجمًا مع الأحداث ومع الشّخصيّات، إمّا منحازًا إليها أو محايدًا. وصوت السّارد ينبغي أن يكون مسنودًا بثقافة عامّة واسعة تمتح من الرّوايات ومن كتب الفكر ومن الأفلام ومن تجربته الحياتيّة.

لا ينفصم صوت السّارد عن قدرته على البناء المنهجيّ، الّذي يقوم، بالأساس، على الإيجاز والاختصار وحذف المقاطع غير المهمّة، والتّخلّص من الاقتباسات والإشارات المعيقة، وتجنّب الظّروف؛ من

مثل "فقط، حتمًا، تمامًا، كلّيًّا، بالضّبط، ". وتستلزم منهجيّة السّارد كذلك أن يبتعد ما أمكن عن العبارات الّتي تضر بالحَكْي؛ من قبيل"يبدو أنّ، يميل إلى"، وأن يتجنّب التّأكيدات غير الضّروريّة؛ كأن يقول الكاتب: إنّه يوم ممطر، المطر لا يتوقف، إنّه عصر رطب، الحرارة قاتلة. ما فائدة تكرار معلومات يمكن اختزالها في كلمتين؟

لا يمكن أن تحتمل القصّة السّرديّة، بحسب الكاتب، بعضَ المجازات المعروفة أو الّتي تنطوي على أحكام قيّمة؛ مثل: "سياسيّون فاسدون، الحلم تحوّل إلى كابوس"، مع الميل إلى ابتكار لغة جديدة تنزاح عن توظيف العبارات الأكثر شيوعًا (ما يزيد الطّين بلة، ما أفاض الكأس)، ولا ضير من الاقتباس من اللّغة المحلّيّة إذا كانت "المصلحة السّرديّة" تفرض ذلك.

وفي باب البساطة في الأسلوب، يرى كلارك، أنّها نتاج الخيال والحِرَفيّة، وهي تحويل المألوف إلى غريب وتكرار الكلمات المفتاحيّة بشكل يخدم المعنى ويمنح قوّة للنّصّ السّرديّ. ويحتمل هذا السياق، أيضًا، اللّجوء إلى التّلاعب بالكلمات كشكل تقابُل يستثير العواطف (الموت، الحبّ). يريد بعض الكتّاب أن يفهموا توظيف البساطة بصورة معكوسة، فيسقطون في اللّغة الفجّة والجافّة والواقعيّة المنفِّرة، وينسون الهدف الأساس من السّرد: ملامسة الحواسّ.

القدرة على تحفيز حواسّ القارئ موهبة، لكنّها مكتسبة أيضًا؛ لذلك على الكاتب أن يكون حريصًا على أن يبسط التّفاصيل الّتي تترك أثرًا وتؤدّي إلى تحقيق واحدة من أمتن وظائف السّرد الأنثروبولوجيّة: إثراء الذّاكرة الجماعيّة. ترتبط الحواسّ، بملكة الحَكْي السّريع،

باستعمال ماضي الدّيمومة والاستمراريّة والتّواتر، والمزج بمهارة وفي مواضع محدّدة بين الماضي البسيط والحاضر.

التّسريع من وتيرة السّرد يفترض أن يكون الكاتب مُلمًّا بتقنية الحوار الّذي يؤصّل الحبكة السّرديّة، وأن يتوفّر على ملكة الجمع بين الحوار والاقتباس والتّركيز على التّفاصيل البصريّة، مع استحضار هاجس يجب أن يرافق وعي السّارد: "أسهل ما يستطيع القارئ فعله هو التوقّف عن القراءة".

في بناء القصّة السّرديّة، وفي ارتباط وثيق بتسريع وتيرة السّرد، يبرز التّكرار بصفته ضرورة حتميّة للسّرد؛ فمع تكرار اللّازمة يصبح الحَكْي أكثر سلاسة، يشدّ القارئ، لكنّ ثمّة فرقًا كبيرًا بين الحشو والتّكرار. أن تعيد اللّازمة قد يساعد في ترتيب المشاهد، ويسهم في التّهدئة السّرديّة الّتي تضفي مزيدًا من التّشويق على القصّة. ويتجاور مع تسريع وتيرة السّرد اختيار عناصر القصّة قبل البدء في كتابتها، دون أن ينسى الحاكي، ولو لحظة واحدة، أن يبحث عن صوت أصيل يشمل مستوى اللّغة، والتّعاطف، والتّعصّب، والاستشهادات، والاقتباسات، وطبيعة الضّمير المستعمل، لخدمة الغاية السّرديّة: تحقيق المتعة.

يصرّ البعض على أن يعدّ السّرد مجرّد تقنية يمكن أن تتعلّمها بدرس نظريّ صارم، والحال أنّه هو شكل لا ينفصل عن المضمون ولا ينفصل عن قدرة الكاتب على الإمساك بقصّته بالاعتماد على ثقافته العامّة واحتكاكه بالميدان والتّماهي مع الشّخصيّات. حينما يصبح

السّـرد مجـرّد تقنيـة، يفقـد قيمتـه فـي تحويـل الأشـياء غيـر الحميميّة إلى مواضيـع حميميّة.

الصّحافة السّرديّة والمصلحة العامّة

يتنـاول كتـاب "الصّحافـة السّـرديّة" لروبيـرت هيرشـر رؤيـة مختلفـة للسّـرد، برغـم أنّـه يتّفـق مـع الخطّ السّـرديّ لأمبرتو إيكـو وكلارك على وجـه التّحديد.

ترتبط سـرعة الوقت السّـرديّ بمقدار الوقت الّذي تمنحه القصّة المكتوبة أو المصـوّرة لسـرد فصـل من الحيـاة الواقعيّـة (أو تقليد الحيـاة الواقعيّة)، حيـث يصبـح مـن الصعب قياسـه لأن المـدّة المسـتغرقة في قـراءة القصّة أو رؤيتهـا لتحقيـق ذلـك، يجـب أن تأخذ في الاعتبار وقـت القصّة والوقت الّـذي تقدّمـه يمكنـك أن تـروي برفاهيـة أو مبالغـة فـي التفاصيـل بإضـاءة سـيجارة وتحويلهـا إلـى قصّـة أو تلخيصهـا فـي ثلاثـة أسـطر أو ثلاثـة مشـاهد فـي قـرن. فـي الحالـة الأولـى، القصّـة بطيئـة وتدعـو إلـى التّفكير وشـرح العلاقـة الحميميّـة، أمّـا فـي الحالـة الأخـرى: فإنّـه مذهـل ومثيـر ويقـدم نوعًـا من التّسـارع. هنـا، إذن، يتم إجراء مقارنـة السّـرعة مع طول القصّـة، بينمـا يتـمّ إنشـاء علاقة بيـن عنصـر مكانـيّ (طول النـص / الفيلم) وشـيء مؤقّـت فـي القصـة، يمكـن قياسـه بالأيّـام أو الأشـهر أو السّـنوات. أي إنّ تحليـل هـذه العلاقـة يعني مقارنـة الشّـخوص والأحداث والتّحكّم في الحبكـة أيضًـا، لمـا يتيحـه مـن إمكانيّـات شاسـعة للصّحفيّ ليـروي قصّته دون أن يفقـد إيقاعـه.

دون كثيـر مـن الإنشـاء، يقـول الكاتب، إنّ السّـرد لا يعنـي فقط أن تمتلك الـزّاد المنهجـيّ، الّـذي يمكـن تعلّمـه مثـل ببّغـاء، لكن من الضّـروريّ أن

تختـار موضوعـًا جيّـدًا: أوّل شـيء يجـب أن تكـون واضحـًا بشـأنه هـو الموضـوع الّـذي تريـد الكتابـة عنـه. المثالـي هـو التّركيـز علـى قضيّـة راهنـة تثيـر اهتمـام الجمهـور، وتجد جزئيّة محدّدة وحادّة كي تمسـك به. العموميّـة تقتـل السّـرد. أن تكـون صحفيّـا جيّـدًا يعنـي الخـروج والبحـث عـن الأخبـار. الصّحفـيّ السّـارد هـو سليل الميـدان وليـس مرابطًـا فـي المكاتب.

وفـي تجـاور حميـم مـع اختيـار الموضـوع، يـرى الكاتـب أنّ السّـرد عمليّـة تنطـوي علـى البحث كمـا يحدث في الأجنـاس الصّحفيّة الأخرى: الصّحفـيّ الجيّـد يجـب أن يقـوم بالكثيـر مـن البحـث من أجـل كتابة مقال سـرديّ جيـد. ابحـث عـن عـدّة مصـادر ذات وجهـات نظـر مختلفـة للحصـول علـى فكـرة عامّـة وعلى أكبر قـدر ممكن مـن المعلومات؛ من الصّحـف والمجـلّات والراديو والتّلفزيـون والبودكاسـت ومقاطع الفيديو والمدوّنـات والتّجـارب الشّـخصيّة...

ولأنّ السّـرد ممارسـة واعية، يضع الكاتب ما يمكن أن نسـمّيه بخارطة طريـق للقصّـة الصّحفيّة تقوم على العناصـر التّالية:

- تقسيم النّصّ السّرديّ إلى فصول أو متتاليات واضحة.
- وصـف الشّـخوص والأماكـن والأشـياء بأمانـة الصّحفـيّ وأسـلوب الأديـب.
- توظيـف الحـوار فـي حالـة التّوتّـر السّـرديّ وحيـن تكـون الشّـهادات أقـوى مـن المعلومـات.
- خلق التّشويق السّرديّ.
- اسـتخدام الظّـروف المكانيّـة الّتـي تُحـدث أثرًا: (هنا، هنـاك، للأمام...)

والظّـروف الزّمنيّـة غيـر الرّتيبة (ثمّ، بعدهـا، حينئذ.).

يـرى هيرشـر أنّ السّـرد ليـس غاية في حـدّ ذاته بقدر ما يخـدم المصلحة العامّـة، ويفضـي إلـى تغيير الواقـع، وإلـى التّأثيـر في قرارات السّـلطة، ثـمّ هـا هـو لتأصيـل هذه الفكرة يستشـهد بقصّـة أوردها فـي الكتاب:

تبـدأ قصّـة مولينـر بالسّـرد بصيغـة المتكلّـم: كيـف ذهبـت لشـراء جلباب وحجـاب مـن برشـلونة. تشـرح نيّتهـا فـي أن تصبـح مسـلمة تركيّـة لمدّة ثلاثة عشـر يومًا، وبالتالي تبرّر اختيارها: لقد عشـتُ في تركيا (أتحدّثُ القليـل مـن التّركيـة)؛ لذلـك إذا اتّصلـت بأجانـب مغاربـة أو باكسـتانيين، فسـوف أتمكّـن مـن إخفـاء وضعـي كصحفيـة. من هنـاك، تـروي مولينر أنّهـا اسـتقلّت الحافلـة وهـي مذعورة.

يحـاول الشّـباب البرجـوازيّ الّذيـن يسـافرون فـي الحافلـة ألّا يكونـوا عنصريّيـن، لكنّهـم كذلـك؛ لأنّهـم يحبّون أن يتخلّوا عـن مقاعدهم. ترتدي النّسـاء البرجوازيّـات اللّـون الـورديّ والأرجوانـيّ. إنّهـا سـعيدة لأنّهـا أًصبحـت تركيّـة تبحـث عـن وظيفـة أو أيّ عمـل مؤقّـت.

تبـدأ القصّـة بشـخصيّتها الجديـدة، المرتّبة ترتيبًا زمنيًّا وفقًـا للأيّام الثّلاثة عشـر الموعـودة، مـع احتسـاب كلّ التّقلّبـات الهائلـة الّتـي تحـدث لهـا كمهاجـرة. مهاجـرة مقنّعـة. كانـت الصّحفيّـة تحكـي بتوتّـر سـرديّ بديـع مدفـوع بالمعلومـات والوصـف البعيـد عـن المبالغـة الفجّـة والمجـازات الفائضـة عـن الحاجة.

هكـذا، قـرّرت البحـث عن شـقّة، وحـدث لها ما هو معـروف بالفعل: إنّها

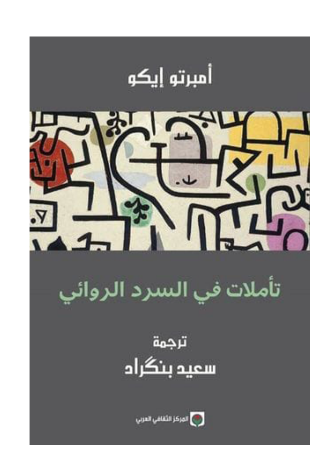
أجنبيـة، وليـس لديهـا كشـوف رواتـب، ولا يمكـن الوثوق بهـا. فـي العديد مـن التّقاريـر الصّحفيّـة والتّلفزيونيّـة، تحـدّث المهاجـرون بأصواتهـم مسـتنكرين هـذا الواقـع غير العادل. يتذكّر كاتـب النّصّ ما يصفه ببعض الجمـل السّـرديّة التّلقائيّـة مـن مغربـيّ بسـبب نزاهتهـا وواقعيّتهـا. إنّهـا تتماهـى تمامًـا مـع وظيفـة السّـرد: "نعيـش أسـوأ مـن الوحـوش، الأغنام والماعـز لهـا ملجـأ هنـا. نحن لا".

تـرى مولينـر أنّ كلّ شـيء يمـرّ عبـر نظرتهـا المهيبـة للإسـبانيّ التّقدّمـيّ والسّـاخط. وتخبرنـا بالأمـور الفظيعـة الّتـي حدثـت لهـا مـن خـلال أربـع صفحـات طويلـة مـن الصّحيفـة بهـا خمسـة أعمـدة وبدعـم فوتوغرافـيّ ضعيـف، مثـل ألبـوم العائلة. بالإضافـة إلى ذلك، فإنّها تتسـبّب في مواقف قـد لا يرغـب المهاجـر الحقيقيّ في إثارتها خوفًا من التّهجير أو المطـاردة.

إنّهـا قصّـة ضاجّـة بمشـاعر إنسـانيّة توقـظ العواطـف وتؤنسـن محنـة ملاييـن المهاجريـن الّذين تنهشـهم العنصريّة. هكذا يؤدّي السّـرد وظيفته الأساسـيّة، فـي منظـور صاحـب الكتـاب: تغييـر الواقـع.

في مديح السّرعة السّرديّة

كان أمبرتـو إيكـو صاحـب "تأمـلات فـي السـرد الروائـي" دائمًـا مشـغولًا بالسّـرد؛ فحاضَـرَ فـي هارفـارد وكتـب فـي الصّحـف الإيطاليّـة عـن رؤيتـه للحَكْـي المؤثّـر فـي الجماهيـر. فـي "تأمّـلات فـي السّـرد الرّوائـيّ" يدخـل إيكـو مـا يسـمّيه غابـة السّـرد بـلا بوصلـة وبـلا خريطـة، وفـي



عالم "بلا خرائط" يحاول استكشاف الخطّة السّرديّة الّتي يمكن أن يتوسّل بها أيّ كاتب مبتدئ يخوض غمار الحَكْي لأوّل مرّة. يقول فيما يشبه الاختزال: القراءة السّرديّة تختزل عوالم لم نعشها قطّ.

"إنّ الكتاب ليس مثقلًا بالمفاهيم، أو الإحالات النّظريّة، ومع ذلك يعجّ بالخلاصات الّتي تشبه خلاصات الحكماء والمجرّبين الّذين خبروا الحياة... والعوالم السّرديّة"، هكذا يصف الكاتب المغربيّ سعيد بنكراد، مترجم الكتاب، مغامرة إيكو في تقديم نصائح توجيهيّة تعضد السّرد بصفته رؤية في الحياة لا تقنية خالية من الرّوح.

القارئ يجب أن يحضر بصفته جزءًا من الحَكْي، أن يعي السّارد أنّه يكتب ليُقرَأ لا أن يحكي لنفسه. يقترح الكتاب إطارًا عامًّا للسّرد بركيزة أساسيّة وهي: الإيقاع المدفوع بالسّرعة السّرديّة الّتي لا تنفي أنّ للتّهدئة لذّتها. ومثلما يمتدح كلارك في استراتيجية الكتابة السّرعة يقول إيكو إنّ كلّ نصّ سرديّ بطبيعته سريع. "حذار أن يقول النصّ كلّ ما يجب أن يعرفه القارئ، وإلّا سيفقد الإيقاع أصالته".

التّسارع والتّباطؤ في الأحداث يحكمه زمان الرّواية ومكانها، كما أنّ الزّمن السّرديّ يكون أطول من زمن السّرد الخطابيّ. لقد لاحظ إيكو أنّ ثمّة فرقًا واضحًا بين زمن الخطاب وزمن القصّة وزمن القراءة. هذا الاختلاف، ينبغي أن يكون منحوتًا في ذهن الحاكي؛ لأنّه يساعده على بناء قصّة مشوّقة باستحضار تسلسلها الزّمنيّ.

هناك تقاطع أصيل بين كلارك وإيكو حول توظيف ماضي الدّيمومة بصفته وسيلة سرديّة؛ لأنّه زمن بالغ الأهمية يشير إلى الاستمرارية

والتّواتر، فهو يخبرنا عن شيء حدث في الماضي لكن لا نعرف بدايته ولا نهايته. استعمال ماضي الدّيمومة يقترن، عضويًّا، بأن يصبح السّارد جزءًا من القصّة.

وإذا كان أمبرتو إيكو قد مدح طويلًا السّرعة السّردية ووصفها بأنّها جوهر القصّة، فإنّه لا يتوانى عن تقديم مدح -ولو صغير- للتّهدئة السّرديّة "الّتي ليست دائمًا علامة على النبل". إنّها تكتسب قيمتها من الخاتمة الّتي تشكّل ذروة الوظيفة الاستشفائيّة للسّرد.

القصّة والحبكة ليستا قضايا لغويّة في منظور أمبرتو إيكو؛ فالكثير من النّصوص تتوفّر على حكاية متينة لكنّها جافّة دون حبكة. ثمّ ما جدوى الحبكة دون حكاية أيضًا؟ وفي خطّة السّرد، لا بدّ أن يكون الخطاب حاضرًا بل وطاغيًا. إنّ الخطاب ينبني على اللّازمة الصّوتيّة الّتي يضفي عليها التكرار جماليّة سرديّة دون السّقوط في الرّتابة.

"النّصّ السّرديّ غابة، وله ما للغابة من المزايا والخصائص والأسرار؛ فهو يسحرنا ويثير فينا التقزّز، إنّه يرهبنا ويستهوينا، يقدّم لنا العالم أحيانًا رقيقًا جميلًا مخمليًّا واضح المعالم والمسالك والدّروب فنفرح داخله ونسعد. ربّما كانت هذه رؤية مترجم الكتاب، لكن رؤية إيكو أنّ "القارئ في السّرد أهمّ من السّرد نفسه، يقصد القارئ النّموذجيّ، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معيّنة في القراءة، وعادة ما يتّخذ النّصّ وعاء لأهوائه الخاصّة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النّصّ".

يبسط أمبرتو إيكو في الكتاب عشرات الأمثلة من الرّوايات، بيد أنّه

يولـي اهتمامًـا خاصًّـا للسّـرعة والتّهدئـة السّـرديّتين باعتبارهمـا ميزتين علـى السّـارد أن يتعلّمهمـا، ودونهمـا لـن تتحقّـق المتعـة ولا التّأثيـر ولا الإقناع.



من القصّة إلى القصّة الصّحفيّة

"مـن القصّـة إلـى القصّـة الصّحفيّـة" ليـس كتابًـا تعليميًّـا فقط، بل كتابًا يشـرح قضايـا السّـرد ودور الاقتصـاد ورجـال الأعمـال فـي تحويلـه من "فـنّ نبيل" إلى أداة أيديولوجيّـة مفرغـة مـن صفاتهـا التّلقائيّـة والفطريّـة.

مـن السّـهل أن نـرى، حسـب مؤلّفَـيْ الكتـاب مـارك ليتـس وجويل ديسـتبرك، أنّ السّـرد الإعلاميّ يحتلّ مكانة متزايدة فـي مجـال المعلومـات. إنّـه يبـرز كنمـوذج سـرديّ مهيمـن، لا سـيّما فـي وسـائل الإعـلام المرئيّـة والمسـموعة. فـي مقالتـه "الوقـت ووسـائل الإعـلام "زوجـان عجـوزان يرتديـان ملابـس جديـدة"، يعتقـد مـارك ليتـس أنّ ادّعـاء وسـائل الإعلام بجعـل عالمنـا مقـروءًا يميـل إلـى إهمـال القـوّة المضيئـة للأسـطورة والأدب، الّتـي تظهـر وحـدة زمنيّـة جديـدة على غرار الآنيّـة، وتحـوّل ما يسـميه بــ "هُويّتنـا السّـرديّة".

تقـوم وسـائل الإعـلام، لأسـباب تجاريّـة بشـكل أساسـيّ، بصياغـة نمـط جديـد للزّمـن السّـرديّ قـادر علـى تلويـث جميـع وسـائط المعلومـات، وبالتّالـي تلويـث السـرد. يؤكّـد ليتـس، علـى سـبيل المثـال، التّحـوّل فـي

ترتيب الاستعارة الّتي تجمع بين القرب الزّمنيّ والقرب المكانيّ: ”من الآن فصاعدًا، ستكون كلمة السرّ: يجب أن نكون قريبين من الحدث، ونمسك به في الوقت المناسب، لكن عليك أيضًا أن تكون قريبًا من الميدان والجمهور في الوقت الحقيقيّ. السّرد ابن الميدان وابن التّفاعل وابن الاحتكاك، وليس ابن العناصر المنتشرة على الإنترنت كالفطر“.

السّرد أدّى، في تقدير مؤلّفَيْ الكتاب، إلى نوع من التّغيير الأنثروبولوجيّ، خاصّة فيما يرتبط بـ ”الوقت الحقيقيّ“ ”في حياتنا اليومية: ”إنّ قبضة الوقت الحقيقيّ تخلق صدمة من الطّبيعة الأنثروبولوجيّة. تعمل ضغوط أنظمة المعلومات وقوانين السّوق على تغيير مفهوم الوقت بشكل جذريّ، لدرجة أنّه ليس من المجحف الحديث عن ثورة الوقت“. الفصل الثّاني من الكتاب مخصّص لتحليل إنتاج السّرد الصّحفيّ؛ إذ يقدّم صورة نقديّة للمقاربات اللّغويّة والسّيميائيّة للسّرد، والّتي يمكن تطبيقها مع بعض الفروق الدّقيقة لتحليل الإنتاج الإعلاميّ، من خلال انتقاد النّظريّة البنيويّة الّتي ترى النّصّ نظامًا مكتفيًا ذاتيًّا من الإشارات، يحتوي بداخله على جميع المعلومات اللّازمة لتحليله.

علاوة على ذلك، ونظرًا لأنّها تشكّل كُلًّا متماسكًا ومتطابقًا، تضع القصّة المعلومات الأوّليّة في سياق أكبر. ولأنّها تحاول إعادة تكوين تجربة الأشخاص الّذين عاشوا خلال الأحداث، فإنّ السّرد يضع هذه المعلومات أيضًا في سياق شخصيّ أكثر. ومع ذلك، فإنّ المعلومات، خارج أيّ سياق بشريّ، تشكّل فكرة مجرّدة يمكن تجاهلها بسهولة أو عدم فهمها بالكامل. لذلك يقتنع الصّحفيّون السّرديّون بأن يقدّموا

للقارئ فهمًا أوسع وأعمق للعالم من حولنا، ويصلون إلى مستوى أعلى من التّكوين مقارنة بالصّحافة الكلاسيكيّة.

ربّما لا يكفي جذب القارئ إلى قصّة ما لضمان ولائه. يبدو أيضًا أنّه من الضّروري إقناع القارئ بأنّه لا يتمّ تقديم قيمة مضافة فقط من حيث متعة القراءة، ولكن أيضًا قيمة مضافة فيما يتعلّق بما هي المهمّة الأساسيّة للصّحافة.

في قصصهم، يسعى الصّحفيّون السّرديّون - بوعي أو بغير وعي - إلى إيجاد توازن بين متعة القراءة وثقة القارئ، وجذب الولاء والاحتفاظ به، وكونه راويًا للقصص بينما يظلّ صحفيًّا. ينعكس هذا، بشكل أساسي، في الطّريقة الّتي يوفِّقون بها بشكل خلّاق ومبتكر بين وظائف السّرد المثيرة للاهتمام والتّأثير.

يصرّ الكتاب على مراعاة السّياق خارج النّصّ السّرديّ المتأثّر بالظّروف الاجتماعيّة لإنتاجه وتلقّيه. إنّ وضع التّيّارات المختلفة المهتمّة بتحليل السّرد في منظورها - المدرسة البنيويّة في باريس، وكتاب السرد لجان ميشيل آدم، والفلسفة التّأويلية لبول ريكور - يسمح للكتاب بتعريف السّرد على أنّه مفهوم عمليّ لدراسة السّرد الإعلاميّ.

تُعدّ القصّة الإعلاميّة موضوع دراسة هجينًا؛ لأنّها تتكوّن من أنواع مختلفة وتُعرض على وسائط مختلفة، وهي مشكوك فيها فيما يتعلّق بمكانتها من حيث الشّرعيّة الثّقافيّة ومنطقها السّرديّ وفهمها من قبل المتلقّي وكذلك من قبل المحلّل.. وهذا يتطلّب قراءات "متعدّدة" للسّرد

بمعنــى المقاربــة الاجتماعيّة السّــيميائيّة. يتمّ التّعامل مع القصّة الإعلاميّة علــى أنّهــا حقيقــة اجتماعيّــة فــي دورهــا الخــاصّ بصفتهــا وســيطًا رمزيًّا جماعيًّا.

يعــود الكتــاب إلــى أحــداث 11 ســبتمبر ليبنــي تصــوّره حــول السّــرد الصّحفــيّ، حيــث تندمــج الحــدود بيــن الواقــع والخيال مرّة أخــرى. كانت الخلفيّة العاطفيّة المشــحونة الّتي أُنشِــئَت بواسطة البثّ المباشر والصّورة بمثابــة إطــار لتفســير الهجمات لاحقًــا. قامت الشّــخصيّات البارزة لرجال الإطفــاء فــي نيويــورك بأكثــر ممّا قام به الرئيس بوش أو أســامة بن لادن فــي الأيّــام الأولــى بعــد الهجمــات، ممّا ســمح للمشــاهدين بدخــول الحدث الــذي يبــدو بــلا معنــى. بعد فتــرة الانفعــال الأولــى، لجأت وســائل الإعلام إلــى شــخصيّات مــن القــادة لتنظيــم المعلومــات. محــور "الخيــر والشّــرّ" مركَــزيّ فــي تمثيــل الشّــخصيّات السّياســيّة. أصبــح الرّئيس بــوش، الّذي كانــت لــه صــورة إعلاميّــة غير مواتية إلــى حدّ ما منذ حملتــه الانتخابيّة، زعيمًــا حازمًــا وقــادرًا علــى إظهــار التّعاطــف وتوحيد الأمّة ضدّ أســامة بن لادن.

يعرض الفصل الأخير القضايا الحاليّة في العلاقة بين القصّة والمجتمع. تلتقــط القصّــة السّــرديّة فــي وســائل الإعلام الواقع بــكلّ تناقضاتــه وتغيّر ســلوكنا وأفكارنا بالتّأثير العاطفيّ واســتثارة العواطف.

لا يمكــن إنــكار تأثيــر الإعــلام علــى المجتمــع، حتّــى لــو كان ذلــك فــي ســاعات من الاســتهلاك. ومع ذلك، لا ينبغي التّنديد به؛ لأنّنا لا نســتطيع الاســتغناء عــن وســائل الإعــلام: فهــي تبنــي هُويّاتنــا الفرديّــة والجماعيّــة وتؤسّــس نقاشــات عامّــة، وهــو شــرط لا غنــى عنــه لــلأداء الدّيمقراطيّ.

بدلًا من شجب تجاوزات السّرد الإعلامي، ينبغي النّظر إلى الأمر باعتباره يروم تطوير التّفكير النّقديّ لدى الجمهور. علاوة على ذلك، فإنّ الأمر متروك للصّحفيّين أنفسهم للتّفكير في مسؤوليّاتهم عند استخدامهم لأدوات السّرد فيما يتعلّق بتحليل وسائل الإعلام؛ فإنّ التّطوّرات الّتي تتجلّى في المكانة المتزايدة للعاطفة والإثارة، والحدود الهشة بشكل متزايد بين الواقعية والافتراضية، واستخدام الوسائل التكنولوجية الجديدة تفرض تحديات جديدة على السرد الصحفي. أن تكون صحفيًّا جيّدًا يعني الخروج والبحث عن الأخبار. الصّحفيّ السّارد هو سليل الميدان وليس مرابطًا في المكاتب.

1. على الكاتب أن يكون حريصًا على أن يبسط التّفاصيل الّتي تترك أثرًا وتؤدّي إلى تحقيق واحدة من أمتن وظائف السّرد الأنثروبولوجيّة: إثراء الذّاكرة الجماعيّة.

2. تلتقط القصّة السّرديّة في وسائل الإعلام الواقع بكلّ تناقضاته، وتغيّر سلوكنا وأفكارنا بالتّأثير العاطفيّ واستثارة العواطف.

3. القارئ في السّرد أهمّ من السّرد نفسه.

4. القراءة السّرديّة تختزل عوالم لم نعشها قطّ.

5. القارئ يجب أن يحضر بصفته جزءًا من الحكي، أن يعي السّارد أنّه يكتب ليقرأ لا أن يحكي لنفسه.

6. لا ينفصم صوت السّارد عن قدرته على البناء المنهجيّ، الذي يقوم، بالأساس، على الإيجاز والاختصار وحذف المقاطع غير المهمّة، والتخلّص من الاقتباسات والإشارات المعيقة وتجنّب الظروف.

7. القاعدة الذهبيّة في الحكي هي: الحركة. أن تجعل النّصّ ممتلئًا بالحياة.

8. صوت السّارد ينبغي أن يكون مسنودًا بثقافة عامّة واسعة تمتح من الرّوايات ومن كتب الفكر ومن الأفلام ومن تجربته الحياتيّة.

9. من الضّروريّ أن تختار موضوعًا جيّدًا: أوّل شيء يجب أن تكون واضحًا بشأنه هو الموضوع الّذي تريد الكتابة عنه. المثاليّ هو التّركيز على قضيّة راهنة تثير اهتمام الجمهور، وتجد جزئية محدّدة وحادّة كي تمسك به. العموميّة تقتل السّرد.

تقنيات السّرد..
نحو ممارسة واعية
للقصّة الصّحفيّة

عبد المجيد سباطة

صديقي الصّحفيّ،
لا يخامرني أدنى شكّ في أنّ نظرتك لاستخدام اللّغة الأدبيّة في السّرد الصّحفيّ يشوبها نوع من التّوجّس، وربما ترنّ في أذنيك حتّى الآن تحذيرات أستاذك في معهد الصّحافة أو كلّيّة الإعلام، بالابتعاد عن الإنشاء في الكتابة الصّحفيّة، والتّركيز على نقل الحقيقة كما هي، واصفًا الأشياء، لا الأحاسيس.

أستاذك على حقّ طبعًا، وسأذهب أبعد من ذلك وأقول بأنّ هذا ينطبق أيضًا -في جزء منه على الأقلّ- على السّرد الرّوائيّ.

ترتسم على وجهك علامات الاستغراب؛ فالمفترض بي - بصفتي روائيًّا - أن أدافع عن الأسلوب الإنشائيّ وأنتقد "البساطة" في السّرد. لا بأس...

لأسباب لا يتّسع المجال لذكرها هنا، ارتبط الأسلوب الأدبيّ، في منطقتنا العربيّة بالخصوص، بالتّقعير والزّخرفة اللّغوية، والاستخدام المبالغ فيه للتّعبيرات المجازيّة، مع أنّ القاعدة الأولى في الكتابة الأدبيّة واضحة جدًّا ولا تحتاج لأيّ شرح إضافيّ:

"اروِ القصّة أوّلًا!"
على الجهة المقابلة، تبرز فكرة لها رواجها الملحوظ، وتحذّر الرّوائيّين من العمل بالصّحافة، وتصوّر الأخيرة على أنّها الغول الّتي تلتهم المبدع، تدمر موهبته، تغتال لغته، وتحكم على تجربته الأدبيّة بالإعدام.

سأتجاوز الحدود مرّة أخرى، وأقول بأنّني ضدّ هذه الفكرة أيضًا...
مكّنت الصّحافة عددًا من الرّوائيّين من البقاء مرتبطين بمجالهم الإبداعيّ، كما وفّرت لهم احتكاكًا مباشرًا بالواقع المعيش والغنيّ بالأحداث المناسبة للاستغلال الأدبيّ، ودرّبتهم على اكتساب مهارات جديدة، وعلّمتهم الالتزام بوتيرة مستمرّة للعمل على مشاريعهم، مستفيدين من الضّغط المرتبط بالعمل الصّحفيّ.

الأمثلة المتوفّرة لأدباء عملوا بالصّحافة كثيرة جدًّا...
كان الأمريكيّ إرنست همنغواي يسخر ممّن يعتمدون في كتاباتهم على الأسلوب المعقّد، مستخدمين كلمات "الألف دولار" على حدّ وصفه، ودرّب نفسه على الكتابة واقفًا؛ بصفتها طريقة مبتكرة لتخليص أسلوبه من "الشّحوم الزّائدة"، فجاءت مجمل أعماله الخالدة قصيرة مباشرة ورشيقة، مستفيدًا من نصائح صديقه الشّاعر الأمريكيّ عزرا باوند، ومن عمله مراسلًا صحفيًّا حربيًّا لفترة طويلة في أوروبا.

عمل الكولومبيّ غابرييل غارسيا ماركيز بالصّحافة قبل ملامسة أعماله الأدبيّة للشّهرة العالميّة، وأعاد إحياء الحادثة الحقيقيّة لاختطاف ماروخا باتشون في كولومبيا، ومعها عدّة حوادث اختطاف أخرى في روايته "خبر اختطاف"، كما تستند روايته الجميلة "قصّة موت معلن" إلى وقائع حقيقيّة أيضًا.

نقل المصريّ صنع الله إبراهيم تجربته الصّحفيّة إلى أعماله الأدبيّة، واستفاد من مرونة فنّ الرّواية وقدرته على استيعاب باقي الأجناس؛ فضمن روايته الشّهيرة "ذات" مقالاتٌ صحفيّة، نقلت جزءًا من الواقع السّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ المصريّ، بما يتقاطع مع أحداث الرّواية.

وسار اللّبنانيّ ربيع جابر على الدّرب نفسه في روايته الأخيرة "طيور الهوليداي إن"، ومزج بين هندسة الإبداع السّرديّ في بنائه لعمارة "المبرومة" التي تدور فيها الأحداث، وبين التّوثيق الصّحفيّ لأهمّ ما ميّز "حرب السّنتين"، الّتي يصنّفها معظم اللّبنانيّين على أنّها إحدى أقسى مراحل الحرب الأهليّة الّتي عصفت ببلدهم.

طيّب، لماذا لم "تدمّر" الصّحافة واحدًا من هؤلاء؟
الطّريف أنّ معظم مروّجي الفكرة المذكورة روائيّون يعملون بالصّحافة، فهل يردّدونها عن جهل عَفْويّ، أم أنّهم أدركوا حقيقة الفائدة العظيمة الّتي وفّرتها لهم الصحافة، فاستخدموا هذه الحيلة لإبعاد أنظار الآخرين عن اكتشافهم؟
لا أدري...
على كلّ حال، ليس هذا موضوعنا الرّئيس، ولم يكن كلّ ما سبق سوى مقدّمة لطرح سؤال أراه في غاية الأهمّيّة:

هل توجد مساحة أوسع للتّلاقي بين الكتابة الصّحفيّة والسّرد الأدبيّ؟
أو بعبارة أخرى...
هل يمكن للرّوائيّ أن يردّ الجميل للصّحفيّ الّذي أفاده، ويقدّم له بالتالي مجموعة من الأدوات، تعطي عمله فرادة وتميّزًا قد لا يستطيع التّناول التّقليديّ منحه إيّاه؟

هذا ممكن طبعًا، وأظنّك تستحضر في ذهنك الآن، صديقي الصّحفيّ، صورة امرأة ستّينيّة، يميل لون شعرها إلى البنّيّ، وتبتسم في وجه الكاميرا بهدوء.

نعم، إنّها البيلاروسيّة سفيتلانا ألكسيفتش، الّتي وصلت بأسلوب "الصّحافة الرّوائيّة" إلى بوّابة الأكاديميّة السّويديّة في استوكهولم، بعد الإعلان عن فوزها بجائزة نوبل للآداب سنة 2015.

استطاعت البيلاروسيّة الجمع بين السّرد والتّحقيق الصّحفيّ والتّحليل السّياسيّ في أعمالها، ولم تكن لتتفوّق في ذلك لولا توظيفها مجموعة من التّقنيات الّتي يوفّرها السّرد الأدبيّ، فبثّت روحًا جديدةً في الشّهادات الصّحفيّة الّتي جمعتها حول أحداث حقيقيّة شهدها الاتّحاد السّوفييتيّ، بين الحرب العالميّة الثّانية والانهيار، مرورًا بكارثة تشيرنوبل وغزو أفغانستان.

وعندما نتحدّث عن التّقنيات، فهذا يحيلنا مباشرة إلى مفهوم الشّكل... يشترك الرّوائيّ والصّحفيّ في امتلاكهما ما يستحقّ أن يُروى، ليبقى السؤال هو: كيف؟

• **الخطّ السّرديّ:**
تعتمد الصّيغة الكلاسيكيّة للسّرد إيقاعًا خطّيًّا يبدأ بالنّقطة a (البداية) وينتهي بالنّقطة z (النّهاية)، لكنّ الصّحفيّ قادر على التّلاعب بهذا الإيقاع عندما تسمح قصّته بذلك، وبطرق متعدّدة، نستعرضها معًا:

o السّرد غير الخطّيّ أو السّرد المفكّك (Nonlinear narrative)
هو أسلوب سرديّ يصوّر الأحداث خارج التّسلسل الزّمنيّ، أو بطرق أخرى لا تعتمد نمط السّببيّة للأحداث الواردة، ويهدف غالبًا إلى خلق جوّ من التّشويق، أو صنع أحجية تدفع القارئ إلى إعادة تركيب قطعها، أو عرض مختلف وجهات النّظر حول حدث واحد، أو إبراز

التّقاطعات الّتي يمكن أن تقع بين الأحداث والشّخصيّات.

أذكر هنا، على سبيل المثال، رواية "الطّلياني" للكاتب التّونسيّ شكري المبخوت (2014) حيث يبدأ الفصل الأوّل من الرّواية بإقدام بطلها عبد الناصر الطّلياني على ضرب الإمام الّذي يستعدّ لدفن جثّة الشّيخ محمود والد عبد الناصر، دون سبب واضح. تتوالى الأحداث لنكتشف في نهاية المطاف سبب هذا التّصرّف الغامض، وبأنّ الفصل الأوّل لم يكن في حقيقة الأمر سوى فصل الرّواية الأخير.

استخدم الكاتب هنا سردًا غير خطّيّ، هو أشبه بالدّائرة المتّصلة، أو الثّعبان الذي يعضّ ذيله، فَضَمِنَ بذلك تشويق القارئ ودفعَه للبحث عن فهم ما جرى في الفصل الأوّل، فاستدرجه محتفظًا بالحقيقة للصّفحات الأخيرة.

مثال آخر، هو رواية "أفراح القبّة" لنجيب محفوظ (1981)، وتدور أحداثها في سبعينيات القرن الماضي، يعمل ممثّلو فرقة مسرحيّة على قطعة مسرحيّة جديدة اسمها "أفراح القبّة"، سرعان ما يكتشفون أنّ أحداثها تتناول شخصيّاتهم وحياتهم الحقيقيّة.

قسّم الكاتب الرواية إلى فصول تحمل أسماء الشّخصيّات، واستخدم سردًا غير خطّيّ، تتولّى من خلاله كلّ واحدة من هذه الشّخصيّات التّعريف بنفسها ثمّ عرض وجهة نظرها في الأحداث ذاتها الّتي تناولتها الشّخصيّة السّابقة، فنفهم مع توالي الصّفحات بأنّ الكاتب أراد بتقنيته هذه تحليل الدّواخل النّفسيّة الإنسانيّة الّتي تتميّز بحبّ الذّات وتنزيهها عن الخطأ وابتعادها عن النّقد الذّاتيّ وإلقام اللّوم دائمًا على الغير.

من جهتها، تأتي رواية ”الحجلة“ لخوليو كورتاثار (ترجمة علي إبراهيم علـي منوفـي) (1963) لتحكـي عـن علاقـة عاطفيّة بيـن أرجنتينيّ مقيم فـي باريـس، وأوروغويّـة جميلـة تختفـي فـي ظـروف غامضة بعـد وفاة ابنهـا، فيعـود الأرجنتينـيّ إلـى بـلاده ويعمـل فـي مستشـفى للأمـراض العقليّـة، ويفقد اتّزانه النّفسـيّ شـيئًا فشـيئًا.

قـد تكـون هـذه الرّوايـة المنتمية لتيّـار البـوم اللّاتينـيّ واحـدة مـن أعقد الرّوايـات الّتـي اسـتخدمت تقنية السّـرد غير الخطّيّ؛ فمـع بدايتها يتحدّى كاتبهـا القـارئ، ويعـرض عليـه طريقتيـن مختلفتيـن لقراءتهـا، الأولـى وفـق سـرد خطّـيّ كلاسيكيّ، والثّانيـة وفـق سـرد غيـر خطّـيّ يقفـز بين الفصـول فـي ترتيـب آخـر يشـبه لعبـة الحجلـة. ثـمّ يذهـب أبعـد مـن ذلك ويقـرّ بوجـود طـرق أخـرى، مـا علـى القارئ سـوى اكتشـافها بنفسـه!

o وسط الأحداث (In medias res)

تعتمـد هـذه التّقنيـة السّـرديّة علـى وضـع القـارئ منـذ البدايـة فـي قلـب الأحـداث، دون تمهيـد مسـبق، بهـدف مفاجأته وخلخلة يقينيّاتـه، وبالتالي دفعـه إلـى رفـع سـقف انتظـاره مـن القصّـة، علـى أن يتمّ تفسـير السّـياق لاحقًـا؛ إمّـا بتقنيـة الاسـترجاع، أو ضمـن حـوار بيـن الشّـخصيّات، وفي بعـض الأحيـان، قـد يكتشـف القـارئ بـأنّ هـذا السّـياق قـد لا يتمّ تفسـيره علـى الإطلاق.

أقدّم هنـا روايـة ”التحـول“ لفرانـز كافـكا (ترجمـة مبـارك وسـاط) (1915) حيـث تنطلـق أحداثهـا بشـكل صـادم؛ إذ جـاءت الجملة الأولـى علـى الشّـكل التالـي:

”إذ استيقظ غريغور سامسا ذات صباح، على إثر أحلام سادها الاضطراب، وجد أنّه قد تحوّل، وهو في سريره، إلى حشرة عملاقة“. (استخدم كافكا هذه التّقنية مرة أخرى في رواية ”المحاكمة“، الّتي تبدأ برجلين يطرقان باب منزل بطل الرواية، واقتياده إلى المحكمة لاتّهامه بجريمة لا يعرف عنها شيئًا).

من جهته، بدأ ألبير كامو روايته ”الغريب“ (ترجمة محمد آيت حنا) (1942) بفقرة أولى صادمة، دون تمهيد مسبق، شكّلت إلى حدّ ما تلخيصًا لطبيعة الشّخصيّة المحوريّة للرّواية وفلسفتها الحياتيّة العبثيّة: ”اليوم ماتت أمي. أو لعلّها ماتت الأمس. لست أدري. وصلتني برقيّة من المأوى: ”الأمّ توفيت. الدّفن غدًا. احتراماتنا“ وهذا لا يعني شيئًا. ربّما حدث الأمر أمس“.

o الاسترجاع (Flashback)

المقصود به قطع التّسلسل الزّمنيّ أو المكانيّ للقصّة، لاستحضار مشاهد ماضية، بما يسهم في التّعليق على موقف أو تسليط الضّوء عليه.

ربما اشتهرت هذه التّقنية أكثر مع الأعمال السّينمائيّة والدّراميّة، لكنّها وُظّفت أيضًا في السّرد الأدبيّ؛ خاصّة الأدب البوليسيّ. ويمكن للصّحفيّ أيضًا توظيفها في قصّته، إن كانت تفاصيلها تسمح بذلك. أمثلة توظيف الاسترجاع في السّرد الأدبيّ كثيرة، ويصعب حصرها، لكنّني سأكتفي هنا بالتّطرّق إلى رواية ”اللّصّ والكلاب“ لنجيب محفوظ (1961)، فعندما يلجأ بطل الرّواية سعيد مهران إلى بيت نور، بعد فشله في قتل عليش، يجلس في غرفته وحيدًا، ويستعيد ذكريات

تعرّفـه علـى زوجتـه السّـابقة نبويّـة، وحفـل زفافهما، واعتقـاده بإخلاص صديقـه عليش، متسـائلًا عن سـبب تخلّي زوجته عنـه وتفضيلها لصديقه السّـابق. مكَّـن هـذا الاسـترجاع القـارئ مـن فهـم مجمـل تصرّفـات بطل الرّوايـة فـي البدايـة، والأسـباب الّتـي دفعتـه إلـى ارتـكاب مجموعـة مـن الجرائـم الّتـي كان الانتقـام دافعها الأوّل.

o الاستشراف (Protacalepsis)

هو عكس الاسـترجاع؛ إذ يتمّ قطع التّسلسـل الزّمانيّ أو المكانيّ للقصّة، ولكـن لتقديم مشـاهد أو علامات مسـتقبليّة سـيكون لها ظهـور في أحداث لاحقـة ضمـن السّـرد، أو أنّهـا وهميّـة تهـدف إلـى تشـتيت انتبـاه القـارئ (وفق تقنية الرّنجة الحمراء).

فـي روايـة "قصّـة مـوت معلـن" لغابرييـل غارسـيا ماركيـز (ترجمـة صالـح علمانـي) (1981) تنطلـق الأحداث بعبارة تقدّم علامة مسـتقبليّة واضحـة عـن مصيـر سـنتياغو نصـار بطـل الرّوايـة:

"في اليوم الّذي كانوا سـيقتلونه فيه، اسـتيقظ سـنتياغو نصّار في السّـاعة الخامسـة والنصـف صباحًـا لينتظـر وصـول المركـب الّـذي سـيأتي فيـه المطران".

الطّريـف هنـا أنّ القالـب التّشـويقيّ الّـذي صـاغ به الكاتـب روايته، جعل القـارئ مترقّبًـا لمصيـر سـنتياغو نصـار، ومتمنّيًـا فـي قرارة نفسـه نجاة الرّجـل مـن القتـل، برغـم أنّ ماركيـز حسـم الأمـر منذ الجملـة الأولـى!
انتبِـهْ صديقـي الصّحفـيّ إلـى أنّ هـذه الافتتاحيّة تؤكّد لنا اسـتخدام الكاتب لعـدد مـن التّقنيـات الّتـي سـبق أن أشـرنا إليها في السّـطور السّـابقة؛ فأن

يقول بأنّ سانتياغو نصّار سيموت مقتولًا معناه أنّنا أمام سرد غير خطّيّ، كما أنّها بداية مفاجئة تضعنا مباشرة وسط الأحداث.

o الدّمى الرّوسيّة (Mise en abyme)
هي دمية خشبيّة تمثّل امرأة ريفيّة روسية، تتضمّن داخلها عدّة دمى أخرى بأحجام أصغر، ويطلق عليها "الماتريوشكا".

جرى استخدام هذا المصطلح في الأدب، ويمكن للصّحفيّ استخدامه أيضًا، ويُقصَد به تقديم عمل داخل عمل مماثل، مسرحيّة داخل مسرحيّة، رواية داخل روايّة، قصّة داخل قصّة، وهكذا.

في رواية "حقيقة قضية هاري كيبير" للكاتب السّويسريّ جويل ديكير (لم تُترجَم بعد إلى العربيّة) (2012) يحقّق الكاتب الشّابّ ماركوس غولدمان في ملابسات جريمة قتل المراهقة نولا، الّتي اتّهم صديقه الكاتب الكبير هاري كيبير بارتكابها، فيقرأ مقاطع من الرّواية الشّهيرة لصديقه، ثمّ يقارن بين أحداثها وأحداث حقيقيّة في حياة الكاتب الشّهير.

أمّا رواية "لو أن مسافرًا في ليلة شتاء" للكاتب الإيطاليّ إيتالو كالفينو (ترجمة حسام إبراهيم) (1979) فهي رواية عن الرّوايات، القارئ هو بطلها، وتقدّم ضمن أحداثها بدايات عشر روايات تنتمي كلّ واحدة منها إلى مدرسة أدبيّة مختلفة. (الأدب البوليسيّ، الواقعيّة السّحريّة، وغيرها).

o الاقتباس (Quotation)
ويتعلّـق الأمـر هنـا بتكـرار ما قاله شـخص آخـر قد يكون مشـهورًا على الأغلـب، وذلـك بالإحالـة إلـى المصـدر الأصليّ، وفـي وضعنا هـذا، يتمّ ذكـر الاقتبـاس علـى لسـان إحـدى شـخصيّات القصّـة، أو يمكـن تضمينه كافتتاحيّـة لهـا، كمـا درج علـى ذلـك عـددٌ مـن الكتّـاب في بدايـة قصّة أو روايـة، أو أحيانًـا فـي بدايـة كلّ فصل.

• **الصّوت السّرديّ:**
هـو الصّـوت الّـذي يتمّ من خلاله إبلاغ القصـة، يحتاج الصّحفيّ إلى عدّة أدوات يمنـح بهـا الحيويّـة لهـذا الصـوت، قـد يكون مجهـول المصدر، أو شـخصيّة في القصّة، أو حتّى عدّة شـخصيّات تسـرُد الأحداث بالتّناوب، وهـو ما سـنتابعه بتفصيل أكبر:

o الرّاوي العليم (Knowledgeable narrator)
هـو الصّـوت الّذي يتولّـى مهمّة تتبّع مسـار جميع الأحداث والشّـخصيّات باسـتخدام ضمير الغائب، وبرغم بسـاطته الظّاهريّة، إلّا أنّ التّعامل معه يتطلّـب درجـة عاليـة مـن الحـذر، خاصّـة عندمـا يتعلّـق الأمـر بمعرفـة دواخـل كلّ الشّـخصيّات؛ فالقـارئ يتسـاءل في تلـك اللّحظة: كيف عرف الكاتـب كلّ هذا؟

فـي روايـة "ثلـج" لأورهـان بامـوق (ترجمـة عبـد القـادر عبـد اللـي) (2002) تتنـاول الأحـداث قصّـة شـاعر يدعـى كا، يتخفّى في شـخصيّة صحفـيّ تحقيقـات، ويبحـث فـي ظاهـرة انتحـار فتيـات محجّبـات بمدينـة قـارص الحدوديّـة.

لم يكتفِ الرّاوي العليم بشخصيّة الشّاعر فقط، بل انتقل إلى محبوبته إيبيك وعدد من الشّخصيّات الأخرى، واصفًا ما تخفيه وما تعلن عنه، ثم ذهب الكاتب أبعد من ذلك وظهر بشخصيّته في الصّفحات الأخيرة، ليخبر القرّاء بأنّه يعرف كا، وكتب ما سمعه منه على شكل رواية.

o السّرد بضمير المتكلّم (First person narrative)

يختلف السّرد بضمير المتكلّم عن السّيرة الذّاتيّة في كون الأحداث المتخيّلة غير مستندة إلى ما عاشه المؤلّف، ويستعمل بكثرة في عدد من الأعمال الأدبيّة، بالمتكلّم المفرد، الّذي لا يمكنه الاطّلاع على كلّ الأحداث، لكن بعض الأعمال تستخدم سردًا بضمير المتكلّم الجماعيّ، وإن كان استعمالًا نادرًا.

في رواية "ليون الإفريقيّ" لأمين معلوف (ترجمة عفيف دمشقية) (1986) يقدّم الكاتب سيرة متخيّلة للرحّالة الحسن الوزّان المشهور بليون الإفريقيّ، معتمدًا على تقنية المخطوط الشّهيرة، الّتي توهم القارئ بأنّ الأمر يتعلّق بمذكّرات أو يوميّات حقيقيّة تمّ الاحتفاظ بها أو العثور عليها في وقت لاحق.

من جهتها، تقدّم رواية "بوذا في العالم السّفليّ" للكاتبة الأمريكيّة اليابانيّة جولي أوتسوكا (ترجمة أبو بكر العيادي) (2011) تناولًا لحكاية نساء يابانيّات يجبرهنّ الفقر على مغادرة بلدهن، والذّهاب إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة للزّواج برجال يابانيّين يضمنون لهنّ حياة كريمة، والمختلف هنا هو استخدام السّرد بضمير المتكلّم الجماعيّ؛ فطوال أحداث الرّواية، تتحدّث "النّسوة" جماعيًّا، معبّرات

عـن مأسـاة بـدأت بفقرهنّ فـي اليابان، وانتهـت بالعنصريّة وتُهَـم الخيانة الّتـي لاحقتهـنّ مـع أزواجهـنّ فـي الولايـات المتّحـدة الأمريكيّـة خـلال الحـرب العالميّـة الثّانيـة.

o المونولوغ الدّاخليّ (Interior monologue)
تتابـع هـذه التّقنيـة السّـرديّة أفـكار الشّـخصيّة، وينسـبها معظـم النّقّاد إلى تيّـار الوعـي الّـذي تميّـزت بـه فرجينيـا وولـف ووليـام فولكنـر، وتتميّز بخروجهـا عـن البنـاء المنطقيّ للجُمل؛ فهي تتحـرّر من علامات التّرقيم، وقـد تقـدّم أيضًا بعـض الأفـكار المتناقضـة.

فـي روايـة "الصخـب والعنـف" لوليـام فوكنـر (ترجمـة جبـرا إبراهيـم جبـرا) (1929) يقـدِّم الجـزءُ الأوّل مـن العمـل الأدبـيّ المميّـز أفـكارَ شـخصيّة معيّنة، بطريقة غريبة، تفتقر لأدنى مقوّمات السّـرد المتسلسـل المنطقـيّ، مـا يجعـل مـن فهم مغزى المقـروء عمليّة في غايـة الصّعوبة. فقـط بعـد انتهـاء الجـزء يفهـم القـارئ بـأنّ الأمـر يتعلّـق بأفـكار شـخص مضطـرب عقليًّا.

o السّرد بضمير المخاطب (Second person narrative)
هنـا تتـمّ مخاطبـة شـخصيّة معيّنـة ضمـن الأحـداث، أو القـارئ بصفتـه شـخصيّة رئيسـة فـي القصّـة.

فـي روايـة "لـو أنّ مسـافرًا فـي ليلة شـتاء" لإيتالو كالفينو (ترجمة حسـام إبراهيـم) (1979) يكـون بطـل الرّوايـة هـو القـارئ نفسـه، ويخاطبـه الكاتـب طـوال الأحـداث الّتـي تبـدأ علـى الشّـكل التّالي:

”أنت الآن على وشك قراءة الرّواية الجديدة لإيتالو كالفينو ”لو أنّ مسافرًا في ليلة شتاء“. فاسترخ. ركّز واحتشد. بدّد أيّ أفكار أخرى. دع العالم حولك يتلاشى. والأفضل لك أن تغلق الباب، فهدير التلفزيون لا يتوقّف في الغرفة المجاورة“.

من جهته، استخدم الكاتب الكويتيّ سعود السنعوسي في رواية ”فئران أمّي حصّة“ (2015) تقنية السّرد بضمير المخاطب في بعض فصول الرّواية.

ويمكننا إدراج هذا المقال الّذي يبدأ بمخاطبتك أنت، صديقي الصحفيّ كمثال!

o تعدّد الأصوات (Polyphony)
عدّة أصوات تتناوب على السّرد، بما يمنح الرّوائيّ أو الصّحفيّ فرصة لعرض مختلف وجهات النّظر حول حدث أو أحداث معيّنة. تكمن صعوبته في ضرورة الاشتغال بعناية على كلّ صوت على حدة، بأسلوب ونبرة تميّزه عن الآخر.

في كتاب ”صلاة تشيرنوبل“ للكاتبة البيلاروسيّة سفيتلانا ألكسيفتش (ترجمة ثائر زين الدين وفريد حاتم الشحف) (1997)، جمعت الكاتبة شهادات متنوّعة لمن عاينوا أو كانوا ضحايا لكارثة مفاعل تشيرنوبل النوويّة سنة 1986. موظّفون في المفاعل، رجال إطفاء، سياسيّون، علماء فيزياء، مواطنون عاديّون، كلّهم أدلوا بشهاداتهم هنا، وبأصوات مختلفة، لوصف علاقتهم وتأثّرهم بآثار حدث واحد، هو الكارثة النّوويّة.

وعمومًا، تُعدّ معظم أعمال الكاتبة البيلاروسيّة تطبيقًا جاهزًا لتقنية تعدّد الأصوات، مع اعتمادها على التّحقيق الصّحفيّ وجمع شهادات حول مجموعة من الأحداث مثل حرب أفغانستان والحرب العالميّة الثّانية وانهيار الاتّحاد السّوفييتيّ.

o الجماد المتكلّم:
تقنية نادرة الاستخدام، لكنّها فعّالة في القصص الّتي تركّز بشكل كبير على بطولة المكان.

في تدوينة "لا شرقيّة ولا غربيّة" لكاتب هذه السّطور (مدوّنات الجزيرة) (2016)، قدّمتُ نبذة تاريخيّة عن جسر ستاري موست بمدينة موستار البوسنيّة، وبدأتُها على الشّكل التّالي:

"أنت، نعم أنت! تعال إلى هنا.. لا تخف! أيّها العابر فوق حجارتي الملساء، والمستمتع بمنظر مياه نيريتفا الفيروزيّة، توقّف قليلًا لأسرد على مسامعك حكايتي. لا تستغرب، فذاكرة الحجر أقوى بكثير من ذاكرة البشر!".

ستلاحظ، صديقي الصّحفيّ، بأنّني جمعتُ هنا بين تقنيتي السّرد بضمير المخاطب والجماد المتكلّم على السّواء، مانحًا للجسر الحجريّ القدرة على سرد قصّة بنائه ثمّ تدميره في حرب البوسنة والهرسك في التّسعينيات، وإعادة ترميمه بعد ذلك.

- **التّشويق:**

يتعامل كلّ من الرّوائيّ والصّحفيّ مع ما يمتلكانه كما لو كان كنزًا

ثمينًا لا يمكن الكشف عنه بسهولة، وعلى القارئ أن يبذل جهدًا كبيرًا للوصول إليه، حتّى لو تطلّب الأمر مضايقته وإزعاجه ونصب الفخاخ له، بما يدفعه إلى مواصلة القراءة. من هنا يتمّ اللّجوء إلى التّشويق الّذي تتنوّع أشكاله:

o البطل المزيّف (False Protagonist)
يتمّ التّلاعب بالقارئ وإيهامه بأنّ شخصيّة معيّنة هي الشّخصيّة الرّئيسة للأحداث، قبل مفاجأته بإزاحتها (موته) وظهور شخصيّة أخرى.

في رواية "عالم جديد شجاع" لألدوس هكسلي (ترجمة محمود محمود) (1932)، يعتقد قارئ هذه الرّواية الاستشرافيّة لخطورة سيطرة التّقنية على حياة الإنسان، بأنّ بيرنارد ماركس هو البطل الرّئيس، قبل دخول جون الهمجيّ على الخطّ.

أمّا في سلسلة "أغنية الجليد والنار" الرّواية الفنتازيّة الّتي تحوّلت إلى مسلسل شهير للكاتب الأمريكيّ جورج مارتن (ترجمة هشام فهمي) (1996) فقد أوهم الكاتب قرّاء السّلسلة بأن نيد ستارك هو البطل الرّئيس للأحداث، ثمّ صدمهم بإعدامه بشكل مفاجئ.

o بندقيّة تشيخوف (Chekhov's gun)
مبدأ أدبي، يعتمد على قاعدة وضعها الكاتب الرّوسيّ أنطون تشيخوف، اختلفت صيغها وإن كانت تقترب في معظمها من العبارة التّالية:

"إذا ظهرت بندقيّة في بداية القصّة، فلا بدّ أن تطلق النار في نهايتها".

القصـد هـو أنّ كلّ عنصـر فـي القصّـة يجـب أن يكـون ضروريًّـا، ولـه صلتـه بالأحـداث، وإلّا وجبـت إزالتـه إن لـم يكـن ضروريًّـا أو كان يقدّم وعـدًا زائفًـا غيـر فعّال.

o النّهاية المشوّقة (Cliffhanger)
هـي تقنيـة سـرديّة تعتمـد علـى صياغـة نهايـة مفتوحـة، قـد تكـون جملـة أو حتّـى كلمـة واحـدة، مـع ختـام كلّ فصـل، أو كلّ فقـرة فـي القصّـة، بمـا يرفـع درجـة التّشـويق، ويمثّـل طُعمًـا للقـارئ، يدفعـه إلـى مواصلـة القـراءة حتّـى النّهايـة.

تُستخدَم هـذه التّقنيـة بكثـرة فـي الرّوايات البوليسـيّة وروايات التّشـويق، وتمثّـل طريقـة فعّالـة لتجنّـب فـخّ الإمـلال الّـذي قد يقـع فيـه الكاتب، ولا شـكّ فـي أنّ الصّحفـيّ سيسـتفيد منهـا بشـكل كبير.

فـي روايـة "حقيقـة قضيّـة هاري كيبيـر" للكاتب السّويسـريّ جويل ديكر (2015)، يقـدّم الكاتـب تطبيقًـا مثاليًّـا لتقنيـة النّهاية المشـوّقة؛ فمع نهاية كلّ فصـل مـن الفصـول 31، يتـمّ الكشـف عـن معلومـة أو جملـة تدفـع القـارئ إلـى المواصلـة. وقـد أكّد معظم قـرّاء الرّواية تمكّنهـم من إنهائها فـي يوميـن أو ثلاثـة علـى أبعد تقدير، برغـم أنّ نسـخة الجيب تتجـاوز فـي النّسـخة الفرنسـيّة الأصليّـة 900 صفحة!

o الرّنجة الحمراء (Red herring)
يُسـتخدَم هـذا المصطلـح للدّلالـة علـى أداة أدبيّـة تمكّـن الكاتب من تشـتيت انتبـاه القـارئ وتوجيهـه نحـو نتيجـة زائفـة، ويعنـي فـي معنـاه الحرفـيّ اسـتخدام سـمكة رنجـة لإبعـاد كلاب الصّيد عن مطـاردة الأرانـب البرّيّة.

يُستخدَم بكثرة في الرّوايات البوليسيّة وأدب الغموض، بما يضمن إزعاج القارئ ونصب الفخاخ له، قبل مكافأته على صبره وتقديم الحلّ له في النّهاية.

في رواية "مقتل روجر أكرويد" لأغاثا كريستي (تُرجِمَت أكثر من مرّة) (1926) توجّه الكاتبة انتباه القارئ نحو رالف باتون، ابن القتيل روجر أكرويد بالتبنّي، وتحيطه بعدّة أدلّة قويّة (أو أسماك رنجة حمراء) تثبت بأنّه مرتكب الجريمة، قبل مفاجأته في نهاية المطاف بقاتل لم يكن في حسبانه.

o النّهاية المفاجئة (Plot twist)
تُستخدَم هذه التّقنية لصياغة نهاية بعيدة تمامًا عن توقّع القارئ، بما يدفعه إلى إعادة معالجة أحداث القصّة من زاوية جديدة كانت غائبة عنه في البداية، ثمّ قراءتها مرّة ثانية واكتشاف علامات تقود إلى الحلّ الحقيقيّ.

تتعدّد أشكال النّهاية المفاجئة، بما يربط المفاجأة إمّا بالمكان، أو بالزّمان، أو ببنية القصّة، أو بالشّخصيّات.

في روايتي "الملف 42" (2020)، تسير الأحداث في خطّين متوازيين، في سرد غير خطّيّ، الأوّل عن كاتبة أمريكيّة تحلّ بالمغرب للبحث عن معلومات حول والدها الجنديّ السّابق الّذي عمل في إحدى القواعد العسكريّة المغربيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية، والثّاني بطله مراهق مغربيّ يفلت من العقاب بعد ارتكابه جريمة اغتصاب بحقّ خادمة، ثمّ يذهب إلى روسيا لاستكمال دراسته.

وضعتُ للقارئ عدّة أسماك رنجة في طريقه، من بينها مثلًا إيهامه في الفصلين 10 و 10' بأنّ حكاية المراهق الّذي رحل إلى روسيا وعاين أحداث مسرح دوبروفكا 2002 هي رواية من تأليف الكاتبة الأمريكيّة، قبل أن أفاجئه في الفصول الأخيرة، معلنًا بأنّ حكاية الكاتبة الأمريكيّة هي الّتي لم تكن سوى رواية غير مكتملة، بدأها المؤلف عبد المجيد سباطة، ثمّ عثر عليها المراهق الّذي عاد إلى المغرب بعد 17 عامًا قضاها في روسيا، في ملفّ يحمل الرّقم 42 بحاسوب محمول، فتمكّن من حلّ العقدة وإكمال الرّواية، وهو ما عجز عنه مؤلّفها الأوّل، في استخدام يربط بين النّهاية المفاجئة وسؤال "من يكتب من ؟" الّذي تطرحه بعض الأعمال الأدبيّة الرّوائيّة والقصصيّة.

• العنوان:

من الطّريف إنهاء هذا العرض بالعنوان الّذي يفترض أنّه العتبة الأولى للقصّة الّتي ينوي الكاتب تقديمها، ولكن جرت العادة في أغلب الأحيان على أن يختار الكاتب عنوانًا لقصّته بعد الانتهاء من كتابتها، ولا داعي للتّذكير بصعوبة الأمر، بما يتجاوز أحيانًا صعوبة كتابة القصّة نفسها.

طبعًا، لا بدّ للعنوان أن يكون جاذبًا لانتباه القارئ، قادرًا على دفعه لتكملة القراءة. ويُلاحَظ هنا بأنّ العناوين حاليًّا بدأت تخرج عن نطاق المبتدأ والخبر الشّائعين، مع التوجّه نحو الاختزال في كلمة واحدة، أو جملة كاملة.

إذا أردتُ تقديم أمثلة، فلا أعتقد بأنّني سأجد أفضل من عناوين كتب البيلاروسيّة سفيتلانا ألكسيفتش، الّتي اشتغلت على عناوين جميلة ذات

حمولـة أدبيّـة، برغـم الطّابع الصّحفـيّ التّحقيقيّ لكتبهـا، فأصدرت "ليس للحـرب وجـه أنثـوي" (1985) عـن مشـاركة النسـاء السـوفياتيّات فـي مواجهـة الجيش النّـازيّ خـلال الحرب العالميّـة الثّانيـة، و"فتيان الزنك" (1990) عـن ضحايـا الحـرب فـي أفغانسـتان مـن الجنـود السـوفييت الّذيـن كانـوا يُشـحنون إلـى بلادهـم فـي توابيـت مـن الزّنك، ثمّ "مسـحور بالمـوت" (1993) عـن حـالات الانتحـار بيـن مـن رفضـوا التّعايـش مـع واقـع هزيمـة الشّـيوعيّة وانهيـار الاتّحـاد السّـوفييتيّ، وبعـده "صلاة تشـيرنوبل" (1997) عـن آثـار كارثـة مفاعـل تشـيرنوبل النّـوويّ سـنة 1986 وصـولًا إلـى "زمـن مسـتعمل" (2013) عـن حيثيّـات الإعـلان عـن تفـكّك الاتّحـاد السّـوفييتيّ وانهيـاره بداية االتّسـعينيات.

تتجلّـى، إذن، خبـرة الرّوائـيّ فـي قدرتـه علـى "الإيهـام بالواقعيّـة" الّـذي ينتهجـه فـي أعمالـه، بتحكّمـه بملكة الخيـال، وقدرته علـى الجمع والرّبط بيـن الأشـياء، بامتلاكـه عينًـا خبيـرة تراقـب كلّ صغيـرة وكبيـرة، وأذنًـا مرهفـة تلتقـط أبسـط الإشـارات، بمـا يمكّنـه مـن اسـتغلالها فـي أعمالـه الأدبيّـة. ويمكـن للصّحفـي بالتالـي "اسـتعارة" أدواتـه وتقنياتـه السّـردية، كمـا جـرى تقديمهـا فـي هـذا العـرض، لكـن مـع فـارق جوهريّ:

الصّحفـيّ مطالـب بقـول الحقيقـة، وتحـرّي الأمانـة المطلقـة فـي نقلـه لمـا قالتـه مصـادره، أمّا الرّوائيّ فلا أحد يطالبه بشـيء، مـا دام كذّابًا بالفطرة**!**

صديقي،
أرجـو أن أكـون قـد أفلحـتُ فـي مهمّتـي بنقـل جـزء مـن سـحر السّـرد الأدبـيّ إلـى عوالمـك الصّحفيّـة، واعذرنـي إن كانـت خاتمتـي أقصـر من الـلّازم، فأنـا مضطـرّ للذّهـاب...

الخطّة السّرديّة للقصّة الصّحفيّة

المحرر

في عام 1966 أصدر الكاتب الأمريكيّ ترومان كابوتي عملًا يحمل عنوان "بدم بارد"، ما لبث أن شغَل النّقّاد والقرّاء على حدّ سواء، وحقّق -وما زال يحقّق- مبيعات قياسيّة حتّى الآن، وكان أشبه باللّعنة على كاتبه الّذي عجز عن كتابة عمل آخر بعده يتجاوز به نجاحه. يتناول الكتاب جريمة بشعة حقيقيّة، وقعت عام 1959، راحت ضحيّتها عائلة مزارع ثريّ من كانساس يدعى هربرت كلاتر، كتب عنها كابوتي بوصف شديد الدّقّة، وبأسلوب روائيّ جميل، أعاد صياغة القضيّة من المنظور الأدبيّ لكن بأسلوب أقرب ما يكون للصّحافة، وربّما هذا ما يفسّر سبب نجاحه.

هنا تبرز أهمّيّة كتابة قصّة صحفيّة بناء على منهجيّة مفكَّر فيها، وتنظيم محكم بالاعتماد على الخطّة السّرديّة.

ما هي الخطة السّرديّة؟

تطوّرت أشكال القصّة مع مرور الزمن، حيث تبرز القصّة الطّويلة والقصّة القصيرة، والقصّة القصيرة جدًّا، وتعتمد كلّها على مبدأ الإيجاز والاختزال والتّكثيف، وبالتّالي فنّ التقاط اللّحظة ضمن سياقها العامّ، ووصفها بما يتماشى مع الإطار المحدّد الّذي "التُقِطت" فيه. ونستخدم هنا كلمة التقاط للإحالة إلى منطق الصّورة أو حتّى المقطع المرئيّ القصير، الّذي يتابع تطوّر الأحداث والشّخصيّات القليلة ضمن حيّز زمنيّ محدود.

تترابط المقاطع السّرديّة للقصّة الصّحفيّة كما في باقي أصناف السّرد الأخرى وفق مجموعة متجانسة تتبع منطقًا خاصًّا قد يختلف من نصّ إلى آخر. كما تتوالى أحداث هذه القصّة وتنتظم في سلسلة متّصلة،

فيرتبط اللّاحق بالسّابق بشكل مخطّط له لا فجائِيّ، كما لا يمكن أيضًا اختزال الأحداث ضمن مقطع بعينه، دون باقي المقاطع السّرديّة؛ لأنّ لكلّ دوره ضمن مخطّط يمكن أن نطلق عليه اسم الخطّة السّرديّة، باعتبارها تمثيلًا مختصرًا للعمليّات التّحويليّة والمختلفة الكبرى في مجرى سرد القصّة الصّحفيّة. وعلى هذا النّحو، فإنّها تنتظم وفق البنية التّالية: وضعيّة البداية، وضعيّة الوسط، ووضعيّة النّهاية، أو: المقدّمة، والعقدة، والحلّ.

من جهة أخرى، يمكن القول بأنّ آليّات كتابة القصّة الصّحفيّة تختلف عن كيفيّة الأجناس/ الأنماط الصّحفيّة المعتادة؛ فالقصّة الصّحفيّة، إذن، صورة يرسمها القلم لفهم أبعاد ما وراء الحدث، فينتقل عقل القارئ مباشرة إلى مكان وقوع الخبر، بالاعتماد على مهارات الكاتب الصّحفيّ الأدائيّة أو التّعبيريّة، وأثناء كتابة قصّة صحفيّة خاصّة إذا كانت إنسانية، يتحرّر الصّحفيّ من قيود الإجابة عن الأسئلة السّتّة المألوفة (ماذا؟ ومن؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟ ولماذا؟) في المقدّمة، بل يدسّها بين مجريات الأحداث، حيث تقتضي الضّرورة أن يجيب.

وضعيّة البداية: كيف تجذب القارئ؟

البداية طبعًا هي وضعيّة الانطلاق الّتي يُقدَّم فيها الإطار العامّ للقصّة، الّذي يمتاز عمومًا بالهدوء والسّكون وتجنّب الإثارة، حيث يحرص الكاتب على "وضع القارئ في الجوّ"، من خلال تحديد الزّمان والمكان والشّخصيّات. ثمّ فجأة يقع حدث ما، يذهب بالأحداث مباشرة صوب الإثارة وتطوّر الأحداث، وهو ما يُطلَق عليه اسم "العنصر المخلّ"، وقد يكون فكرة أو ملاحظة أو فعلًا، يهيّئ القارئ لنقله

إلـى المرحلـة الثّانيـة، تتصاعـد فيـه وتيـرة الأحـداث وتتعاقب، وتتشـابك الخيـوط، إيذانًـا بالوصـول إلـى وضعيّـة التّحـوّل أو الوسـط.

درجـت بعـض الأسـاليب المختلفـة (يصطلـح عليهـا أحيانًـا بالأسـلوب الأمريكـيّ) علـى اعتمـاد مبـدأ الصّدمـة، أو المقدّمة المفاجئـة الّتي يكون الغـرض منهـا مراوغـة القـارئ وخلخلـة سـقف انتظـاره. بمعنـى أدق، تتجـاوز المقدّمـة تلـك البدايـة الهادئـة والمفاجئـة.

وقـد يذكّرنـا هـذا إلـى حـدّ مـا بالبدايـات الغريبـة والصّادمـة لروايـات الأديـب الرّاحـل فرانـز كافـكا؛ ففـي روايـة "التّحـوّل" (المسـخ في بعض الترجمـات)، يسـتيقظ غريغـور سامسـا فـي الصّبـاح وقـد تحـوّل بشـكل مفاجـئ إلـى حشـرة عملاقـة، كما تبـدأ أحداث روايـة "المحاكمـة" باقتياد جوزيـف ك إلـى المحكمـة، وفـي كلتـا الحالتيـن، يجهـل القـارئ "كيـف" و"لمـاذا" حصـل مـا حصـل!

يمكـن تقديـم بعـض الأمثلـة فـي هـذا الصّـدد للإشـارة إلـى الكيفيّـة الّتـي يمكـن مـن خلالهـا صياغة مقدّمـة متقنة، تكـون بوّابة دخـول القارئ إلى عوالـم القصّـة الصّحفيّة.

- مثال:
لنلقِ نظرة على مقال نشـره موقع ميدان التّابع لشـبكة الجزيرة، بعنوان: "آبي أحمد... كيف سـقط المشـروع القوميّ في إثيوبيا؟"
رابط المقال:
https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2021/8/11/سياسـات-آبي-أحمد-الانتقامية-هل-خدع-رئيس

يتناول المقال طبيعة التنوّع العرقيّ والإثنيّ في إثيوبيا؛ البلد الّذي يشهد اضطرابات سياسيّة ومواجهات دمويّة راح ضحيّتها العشرات. لم يبدأ الكاتب مقاله بشكل رتيب يستعرض من خلاله المعلومات الجغرافيّة عن إثيوبيا قبل المرور إلى وضعها الدّيموغرافيّ والإثنيّ، بل انطلق في سرد قصصيّ، يستعيد من خلاله الانتخابات الأمريكيّة الّتي أتت بجو بايدن إلى رأس هرم السلطة في بلاد العمّ سام، ثمّ ربطها بالوضع المتفاقم في إقليم تيغراي، وهو ما يظهر جليًّا في الفقرة التالية:

"في صبيحة اليوم التّالي لانتخابات الرّئاسة الأمريكيّة عام 2020، وبينما استمرّ عدّ أوراق الاقتراع في عدد من الولايات غير المحسومة؛ استيقظ إثيوبيّون كثر في الولايات المتّحدة على أنباء سياسيّة محزنة أتتهم من بلادهم، بعدما أعلن رئيس الوزراء الإثيوبيّ "آبي أحمد" هجومًا عسكريًّا على تيغراي، الإقليم الواقع في أقصى شمال إثيوبيا. في الأشهر السِّت التّالية، تفاقمت التّوتّرات الموجودة بالفعل قبل تولّي آبي أحمد الحُكم، الّذي علّق عليه الكثيرون آمالهم في معالجتها. الآن، تسير الأوضاع السّياسيّة في إثيوبيا في طريق ذي عواقب وخيمة على المدنيّين في منطقة القرن الإفريقيّ، وذي آثار كارثيّة بالنّسبة للإثيوبيّين في الشّتات".

ثمّ تواصل السّرد القصصيّ الّذي يتناول قطع آبي أحمد لخدمة الإنترنت عن الإقليم، وشهادات بعض سكّان المنطقة حول الفظائع الّتي ارتُكِبَت هناك، وتبدّد وهم الأحلام الّتي دغدغ بها أحمد مشاعر الإثيوبيّين بعد وصوله إلى منصبه، قبل أن ينتقل الكاتب إلى وضع سكّان تيغراي بشكل عامّ قبل وصول آبي

أحمد إلى الحكم، في سرد عكسيّ، لا يبدأ بالماضي لينتقل إلى الحاضر، بل يبدأ بالحاضر قبل العودة إلى الماضي:

"يُشكِّل التيغرانيّون 6% من السّكّان في إثيوبيا الّذين يفوق تَعدادهم 112 مليون نسمة، بيد أنّهم أثَّروا تأثيرًا ملحوظًا في قطاعات كبرى حكوميّة وخاصّة، بما فيها الحكومة الفيدراليّة، لمدّة ثلاثين عامًا تقريبًا؛ إذ وصلت "الجبهة الدّيمقراطيّة الثّوريّة الشّعبيّة الإثيوبيّة" إلى الحكم عام 1991 بوصفها حكومة مؤقّتة بعد الإطاحة بالدّيكتاتوريّة العسكريّة الوحشيّة المعروفة باسم "الديرغ" (الحكومة العسكريّة لإثيوبيا الاشتراكيّة آنذاك)، وتولَّى تيغرانيون في السّنوات التّالية لسقوط الديرغ قيادة "الجبهة الدّيمقراطيّة الثّوريّة الشّعبيّة الإثيوبيّة". وقد وسَّع رئيس الوزراء السابق "مِلِس زيناوي"، الّذي شغل أعلى منصب وطنيّ حتّى وفاته عام 2012، من سلطات الحكومة المركزيّة، وفعل ذلك أحيانًا بحملات قمع عنيفة للمتظاهرين والصّحفيّين. أمّا خليفته "هايلي مريام ديسالين"، فأعلن رسميًّا عن "الخطّة الشّاملة الكاملة لتنمية أديس أبابا"، الّتي سعت إلى توسيع العاصمة عبر الاستيلاء على أرض تابعة لمنتمين لعِرقية الأورومو، ومن ثمَّ تهجير سكّانها الأصليّين. ولذا ساهمت التّظاهرات المناهضة للحكومة ردًّا على الخطة المُزمعة في استقالة ديسالين عام 2018".

وضعيّة الوسط: الدّخول إلى صلب الموضوع!

في هذه الوضعيّة، يتمّ تشريح الغرض الرّئيس من كتابة النّصّ، من خلال عرض يبدأ في التحوّل والتّغيير بشكل تصاعديّ، وصولًا إلى عقدة تشابك الأحداث، مع منح الكاتب إيحاء أو منفذًا يلمّح من خلاله إلى وجود سبيل لحلّ العقدة. وهو ما يمكن أن نسمّيه بعنصر

الانفراج، ويكون أيضًا عبارة عن فكرة أو ملاحظة، تكون أشبه بالاستعداد للعودة إلى الهدوء والحلّ في الوضعية الموالية والأخيرة، قد يكون حلًّا نهائيًّا، أو نهاية مفتوحة تضع القارئ أمام مجموعة من الحلول المتنوّعة.

مثال:
نشر موقع ساسة بوست مقالًا معنونًا بـ: ”«سي آي إيه» وعقار الهلوسة.. كيف حاولت أمريكا السّيطرة على عقول البشر؟“ هذا رابط للاطّلاع عليه:
/https://www.sasapost.com/cia-and-lsd

يتناول هذا المقال بالتّحليل، مجموعة من التّجارب الّتي قامت بها المخابرات المركزيّة الأمريكيّة إبّان حربها الباردة (والمستعرة في الآن ذاته) مع الاتّحاد السّوفييتيّ، واستهدفت حلمًا قديمًا يتمثّل في السّيطرة على الحشود، وتكوين الاتّجاهات، وخلق المشاعر والأفكار، والتّحكّم شبه الكامل بالعقول، تحت غطاء مشروع اسمه MK Ultra.

كما في الأمثلة السابقة، مهّد الكاتب للحديث عن صلب الموضوع بسرد قصصيّ يعتمد الإيجاز والغموض، وذلك على الشّكل التّالي: ”مشهد سينمائيّ بامتياز، مدينة نيويورك شتاء عام 1953، شارع هادئ يكاد يخلو من المارّة، مضاء ومزيّن لاستقبال أعياد الميلاد المجيدة. فجأة، وبشكل دراميّ، يتغيّر المشهد السّاكن يقطعه صوت عال لتحطّم زجاج، ورجل في الأربعينيّات يطير عبر نافذة من الدّور الثّالث عشر بفندق «ساتلر»، يرتطم بالأرض مفارقًا الحياة في الحال، يجتمع المارّة وموظّفو الفندق في خوف وفزع، ويبدأ الجميع

فـي السّـؤال مـن هـو هـذا «الرّجـل الطّائـر»؟".

بعـد هـذا التّمهيـد، ينتقـل الكاتـب إلـى شـرح كلّ الغمـوض الّـذي رافـق البدايـة، فيسـتعرض تاريـخ مشـروع MK Ultra والأسـباب الّتي دفعت الأمريكيّيـن لتمويلـه فـي أوج الحـرب البـاردة، لكنّـه ظـلّ محتفظًـا بحالة التّسـاؤلات الّتـي رافقـت البدايـة، حـول لغـز الرّجـل الطّائر، ولم يكشـف عـن "السّـرّ" إلّا فـي وقـت لاحق:

"كان قتـل العالـم فرانـك أولسـن علـى يـد المخابـرات الأمريكيّـة هو قدر البشـريّة لإفشـاء سـرّ سـيدني جوتليـب والاسـتخبارات الأمريكيّـة فـي السّـبعينيّات، وبالرّغـم مـن قتلـه عـام 1953 مـع بدايـة سـنوات انطـلاق مشـروع «MK Ultra»، وكونـه متورّطًـا وليـس لاعبًـا رئيسًـا، فـإنّ تداعيـات هـذا القتـل الوحشـيّ هـي مـا شـاركت فـي فضـح الأمـر فـي السّـبعينيّات وحتّـى الآن، فقـد قُتـل مـن أجـل ألّا يفشـي أيّ سـرّ، فخـرج السّـرّ بموتـه فـي وجـه العالـم ووجـه مـن قتلـوه.

عمـل العالـم فرانـك أولسـن مـع الجيـش الأمريكـيّ والمخابـرات عقـب الحـرب العالميّـة الثّانيـة؛ فقـد كان مديـرًا لفريـق مسـؤول عـن تطويـر أسـلحة بيولوجيّـة وكيميائيّـة لاسـتخدامها فـي قتـل أكبـر عـدد ممكـن من الأشـخاص.

اشـترك أيضًـا فـي تقديـم أكثر من مشـروع بالفعل، منها مشـروع سـحب سـوداء تحمـل أمراضًـا فتّاكـة كالجمـرة الخبيثـة، كمـا قـدّم أسـلحة تنشـر عـدوى قاتلـة بالبعـوض وأسـلحة بيولوجيّـة أخـرى، وبعد تولّـي جوتليب مشـروع السّـيطرة علـى العقـول ودخولـه حيّـز التّنفيـذ، اختـار دكتـور

أولسن ليكون ضمن الفريق المكوّن من مجموعة علماء هدفهم تطوير أسلحة نفسيّة وكيميائيّة وبيولوجيّة للسّيطرة على العقل البشريّ، واستمرّ في العمل حتّى مقتله.

حرصت المخابرات على تنظيم اجتماعات دوريّة لمناقشة الأفكار، وفي أحد الاجتماعات المعتادة للفريق، والّتي وصفت بـ «المريحة»، قام جوتليب بوضع جرعة كبيرة من مخدّر «LSD» في مشروب دكتور أولسن دون أن يعرف، في محاولة منه لمعرفة تأثير المخدّر على العقل، ومدى صمود الأفراد في عدم إفشاء الأسرار الحسّاسة في حالة الأسر.

تبدو هنا ما أسميناها سابقًا بوضعيّة الوسط جذّابة، ولا تسقط في فخّ الرتابة مع وجود خطّ فاصل مع المقدّمة دون أن يفقد القارئ شغف القراءة. في العادة، تَعرِض هذه المرحلة من السّرد الصّحفيّ العقدة، بتوظيف الأماكن والأزمنة والشّخوص بأوصافها النّفسيّة والفيزيقيّة أيضًا.

وضعيّة النّهاية: عود على بدء

في هذه المرحلة، يعود الوضع إلى سكون البداية؛ إذ يتمّ حلّ العقدة، وشرح كلّ الغموض الّذي رافق مرحلة البداية، أو أحيانًا جزءًا من مرحلة الوسط، لكنّها قد لا تحمل في بعض الأحيان حلًّا نهائيًّا، بل تنتهي بسؤال يفتح الباب على مجموعة من الاحتمالات.

نشر موقع إضاءات مقالًا بعنوان: "ما لا تعلمه عن الأولمبياد: اغتصاب لأجل ميدالية ذهبيّة" هذا هو رابطه:

https://www.ida2at.com/you-dont-know-olympics-crime-golden-medals/

يسلّط المقال الضّوء على مجموعة من الانتهاكات الإنسانيّة الّتي مارستها وتمارسها بعض الدّول، في إطار سعيها المحموم لإثبات تفوّقها في الألعاب الأولمبية، بعدما تحوّلت سبّورة الميداليات إلى حلبة لتكريس التّفوّق الّذي تشهده قطاعات أخرى؛ سياسيّة واقتصاديّة. يدرج المقال قصصًا قاسية وأحيانًا مروّعة، لأبطال دفعوا ثمن الطّموحات الجنونيّة لحكوماتهم، إمّا من حياتهم، أو من استقرارهم المادّيّ والنّفسيّ.

في هذا المقال، لم يبدأ الكاتب باستعراض فوريّ لهذه الانتهاكات، بل اختار سردًا قصصيًّا هادئًا: أب صينيّ يتابع مسابقات رفع الأثقال، ثمّ يحتفل مع عائلته بفوز ربّاع صينيّ بالميداليّة الذّهبيّة، قبل أن يصدم عند قراءة اسم البطل، الّذي لم يكن سوى ابنه!

"إنّها أولمبياد لندن 2012، يفوز لين تشينغ فنغ بذهبيّة رفع الأثقال، يحتفل مدرّبه وتبدو السّعادة ظاهرة عليه، على بعد آلاف الكيلومترات، وفي منزل لا تزيد مساحته عن 30 مترًا مربّعًا، جلس السّيّد فنغ العامل الصّينيّ الطّاعن في السّنّ، وحوله أسرته خلف شاشة التّلفاز، تابع الجميع المنافسة بترقّب واحتفلوا بالميدالية الذّهبيّة الّتي نالتها الصّين للتوّ، قبل أن يخترق صوت المعلّق أذن العجوز، معلنًا اسم الفائز، ليكتشف أنّ الّذي أمامه هو لين، ابنه".

نلاحظ هنا أنّ الكاتب اعتمد بداية هادئة، سرد رتيب بعيد كلّ البعد عن الإثارة، قبل أن يختم الفقرة بكلمة صادمة، قد تجبر بعض القرّاء على إعادة قراءة الفقرة كاملة، كما ستدفع كلّ القرّاء بطبيعة الحال لمواصلة القراءة. ثمّ وفي ثنايا السّرد نكتشف بأنّ الأب لم ير ابنه

منذ سنوات طويلة، ولم يعرف شكله؛ لأنّ الصّين تعتمد سياسة شاملة لتدريب الأبطال الأولمبيّين منذ سنوات طفولتهم الأولى، في مراكز رياضيّة خاصّة تسهم تدريباتُها الشّاقّة في صنع أبطال، لكنّها تجرّدهم من إنسانيّتهم، وتحرمهم من الدّفء العائليّ الطّبيعيّ. وهو ما تكرّر مع بطلة غطس صينيّة لم تعلم بوفاة جدّيها، وإصابة والدتها بالسّرطان منذ أعوام؛ لأنّ المعسكر المغلق قطع عنها كلّ اتّصال بالعالم الخارجيّ. فقط بعد هذا الاستعراض للنّموذجين، يبدأ الكاتب في شرح طريقة عمل هذه المراكز الرّياضيّة وفق الرّؤية الصّينيّة لصناعة الأبطال الأولمبيين:

"تنشط هذه الأكاديميّات في رياضات محدّدة، وهي الّتي يمكن فيها صناعة البطل دون موهبة فذّة، ألعاب مثل التايكوندو والتّجديف والسّباحة ورفع الأثقال وتنس الطّاولة والرّماية، هذه ألعاب يضمن فيها التّمرين المستمرّ تحسّنَ المستوى، وليس مرهونًا بموهبة الرّياضيّ أو إبداعه الفرديّ.

تبدأ هذه الأكاديميّات عملها منذ عمر 6 سنوات، يقوم مجموعة من المختصّين باختيار الأطفال طبقًا لمتطلّبات كلّ لعبة. إذا وُجِد أيّ طفل مطابق لمواصفات أيّ لعبة، فإنّه ينضمّ إلى الأكاديميّة مباشرة، ويكون أغلبهم من أطفال المناطق الرّيفيّة أو من أسر فقيرة؛ لأنّهم يتأقلمون جيّدًا مع الصّعوبات على حدّ تعبير أحد المسؤولين الرّياضيّين هناك.

بعد ذلك، يُوَجّه كلّ طفل إلى اللّعبة الّتي سيقضي حياته معها، وتبدأ رحلتهم مع تدريبات شاقّة عنيفة لا تتناسب مع عمرهم، ويشاركون غرفهم مع عشرات الأطفال، ولا يحصلون على مستوى تعليميّ جيّد،

ولا يُسمَح لهم بزيارة أسرهم إلّا نادرًا، حيث يصير الطّفل منذ الآن مشروع ميدالية، وفقط".

فقط بعد التّطرّق لكلّ تلك النماذج، من الصّين والاتّحاد السّوفييتيّ وألمانيا الشّرقيّة، وكلّ الفظاعات الّتي حملتها، يعود النّصّ إلى سكون البداية، لكنّه لا يعطي حلًّا نهائيًّا، بل يطرح سؤالًا جوهريًّا حول مفهوم الرّياضة ومدى تأثّرها بالسّياسة:

"لقد انتهت النّظم الشّيوعيّة وتفكّك الاتّحاد السّوفييتيّ، لكن جرائم الدّول لم تنتهِ، والكثير من الدّول ما زالت تفعل الشّيء نفسه لأجل ميدالية وإن اختلفت الصّورة؛ ولذلك ينبغي أن يتوقّف الجميع لحظة لنسأل: هل هذه هي الرّياضة الّتي يتمنّاها الجميع؟"

إعداد خطاطة سرديّة لنصّ سرديّ صحفيّ:
اعتمادًا على كلّ ما سبق، يمكننا إعداد خطاطة سرديّة جامعة لنصّ سرديّ صحفيّ، ويمكننا الاعتماد هنا على نموذج مميّز، لقصّة تتناول حياة رعاة الرنة الرّحّل في سيبيريا ومعاناتهم.
رابط المقال:
https://maptia.com/alegraally/stories/women-at-the-end-of-the-land

الوضعيّة داخل النصّ	ملاحظات	الزّمان + المكان + تطوّر الشّخصيّات
وضعيّة البداية من: Field Journal #1 إلى: October 22,2016, Yamal Peninsula, Northwest Siberia	لا نشهد هنا بداية تقليديّة، تحدّد لنا موقع شبه الجزيرة السّيبيريّة على الخريطة، وعدد سكّانها وجغرافيّتها وطبيعتها... إلخ، فالكاتبة تعتمد عوض ذلك على سرد مقتبس من طريقة كتابة المذكّرات أو اليوميّات، اليوم الأول 21 أكتوبر 2016 ووصف للأجواء الهادئة في شبه جزيرة يامال في شمال غرب سيبيريا، فقط السّماء الزّرقاء الصّافية والأراضي مترامية الأطراف، ومع صعوبة تنقّل القافلة في أجواء قاسية. اليوم الثاني 22 أكتوبر 2016، تصف الكاتبة تقدّمها في سعيها للوصول إلى هدفها المنشود، والتّساؤل عن كيفيّة قضاء أكثر من خمسين يومًا في هذا الفضاء الغريب عنها، وأيضًا التّواصل	**الزّمان:** بين يومي 21 و22 أكتوبر 2016. **المكان:** شبه جزيرة يامال شمال غرب سيبيريا (روسيا) **تطوّر الشّخصيّات:** في وضعيّة البداية، لا تظهر سوى الكاتبة السّاردة، الّتي تعلن انطلاق رحلتها إلى هذا المكان الغريب عنها، وتوجّسها من طبيعة المكان وكيفيّة استقبال النّاس الغرباء لها.

الوضعيّة داخل النصّ	ملاحظات	الزّمان + المكان + تطوّر الشّخصيّات
	مع أناس لا تعرف لغتهم، وإن أقرّت بضرورة اعتماد لغة التّخاطب الإنسانيّ العالميّة، الّتي تتجاوز الاختلافات وتركّز على المشترك الوجدانيّ والإنسانيّ العالميّ.	
وضعيّة الوسط من: Yamal » or » the end of the world إلى: Against the crisp blue sky.	تنتقل الكاتبة هنا إلى وضعيّة الوسط، فنفهم بأنّها مصوِّرة متخصّصة في مثل هذه النّوعيّة من الربورتاج، وتدخل في «صلب الموضوع»، وهو وصف طبيعة الحياة في شبه الجزيرة السّيبيريّة، وبسرد مباشر يهدف إلى تقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات عن الطّبيعة والجغرافيا والعادات والتّقاليد المتّبعة في هذه البقعة المنسيّة من العالم، أو نهاية العالم بتعبير الكاتبة، بقعة لمَّحت الكاتبة إلى أنها	**الزّمان:** بين يومي 22 أكتوبر 2016 و20 نوفمبر 2016. **المكان:** شبه جزيرة يامال شمال غرب سيبيريا (روسيا) **تطوّر الشّخصيّات:** تواصل الكاتبة الإمساك بزمام السّرد، في إطار وصف الحياة في المنطقة، والتّطرّق لتعامل السّكّان معها هي وطاقمها، لكنّها سرعان ما تمنح مساحة للسّكان للتّعبير عن رأيهم بشأن العيش في شبه الجزيرة المعزولة والعلاقة مع حيوانات

الوضعيّة داخل النصّ	ملاحظات	الزّمان + المكان + تطوّر الشّخصيّات
	منسية فقط إعلاميًّا، لكنّها على العكس من ذلك، تحظى بثروة هائلة من الغاز، الّذي يسهم سعي الإنسان لاستنزافه المستمرّ في تأثّر التّوازن الطّبيعيّ في المنطقة، مع ذوبان الثّلوج المستمرّ بفعل الاحتباس الحراريّ، بما يهدّد حياة ساكني المنطقة. بعد ذلك، تعود الكاتبة لاستخدام تقنية اليوميّات، مع دخول شهر نوفمبر، ولكن وظيفة اليوميّات هنا مختلفة عن البداية، إذ تأتي لتعزيز المعلومات الواردة في وضعيّة الوسط، عكس البداية الّتي كان الغرض منها وضع القارئ في سياق مشهد سرديّ مختلف عن المألوف، قبل الانتقال إلى الشّرح في وضعيّة الوسط.	الأيل، مع تركيز واضح على العنصر النّسويّ، الّذي مثّلته هنا «لينا»، الأنثى القويّة الّتي نشأت واعتادت على قسوة طقس ياما وجسّدت بحقّ نموذجًا للصّبر النّسويّ وقدرته على مواجهة كلّ الصّعاب بإصرار مثير للإعجاب.

الوضعيّة داخل النصّ	ملاحظات	الزّمان + المكان + تطوّر الشّخصيّات
وضعيّة النهاية من: Women at the end of the land: the book. إلى: Wild Born is contributing to cultural revitalisation, and raising awareness of the imperative issues facing these indigenous communities and mothers everywhere today.	كما تصاعدت وتيرة الأحداث في وضعيّة الوسط، مع فهم القارئ لطبيعة سير الأحداث في المنطقة، ونمط عيش السّكّان، وشهادات بعضهم، خصوصًا النّساء، وعلى رأسهنّ المدعوّة «لينا» ومعاناتهنّ مع كلّ الصّعوبات، بل وقدرتهنّ على تحدّيها ومواجهتها، نعود مرّة أخرى إلى سكون البداية؛ إذ تنتهي رحلة الكاتبة في شبه جزيرة يامال، وتقدّم تعريفًا بالكتاب المطبوع الّذي جاء ثمرة لرحلتها إلى يامال، كتاب مزوّد بصور التقطتها، وأيضًا بكمّ كبير من المعلومات المفيدة والمهمّة حول جغرافيا المنطقة، وواقعها الحاليّ، وتوقّعات مستقبلها.	**الزّمان:** ما بعد 20 نوفمبر 2016 (عمومًا هو غير واضح، ولكن الكاتبة سبق أن أشارت في وضعيّة البداية إلى أنّها تعتزم قضاء 50 يومًا في شبه الجزيرة السّيبيريّة) **المكان:** غير محدّد، لكن يوحي عمومًا بما بعد انتهاء رحلة الكاتبة إلى سيبيريا. **تطوّر الشّخصيّات:** تستعيد الكاتبة زمام السّرد، بعدما سلّمت الرّاية لسكّان المنطقة وعلى رأسهم لينا، هذه المرّة بعد عودة السّرد إلى مرحلة السّكون، فتدعو إلى الاهتمام أكثر بهذه التّجربة الإنسانيّة الفريدة لهؤلاء النّسوة، وتدعو لدعم المشروعات الهادفة إلى الاهتمام بالتّجارب النّسويّة الفريدة في مثل هذه المناطق المعزولة من العالم.

الوضعيّة داخل النصّ	ملاحظات	الزّمان + المكان + تطوّر الشّخصيّات
	كما تعرّف الكاتبة أيضًا بمشروع Wild Born الّذي يهدف إلى دعم نساء هذه المناطق (لينا كنموذج) والحفاظ أيضًا على إرثهنّ الثقافيّ والاجتماعيّ والإثنيّ، ضمن خطّة طموحة تعمل عليها الكاتبة مع فاعلين آخرين بجدّ وحماس.	

خاتمة

قد لا يقدم تفصيلًا شاملًا لأدوات الكتابة السّردية الصّحفيّة، لكنّه يشكّل ركنًا أساسيًّا للتّأسيس لتراكم معرفيّ حول السّرد الصّحفيّ بالعالم العربيّ. وإذا كانت القصّة الصّحفيّة في الغرب هي ممارسة جدّ اعتياديّة تُدرَّس في المعاهد والكلّيّات، فإنّ العالم العربي، وأمام سيادة صحافة الرأي المدفوعة بالاستقطاب السياسي ما يزال يتلمّس خطواته الأولى في هذا المجال.

يشكّل هذا الكتاب خطوة أولى فقط لمعهد الجزيرة للإعلام تندرج ضمن مشروع كبير للسّرد الصّحفيّ يزوّد الصّحفيّين بعدّة السّرد الّتي تبرز بصفتها مظهرًا حديثًا لمزاولة مهنة الصّحافة. لذلك؛ فإنّ هذا المشروع يسعى إلى الإسهام في إحداث نوع من التّغيير في الممارسة الصّحفيّة بحثًا عن مزيد من التّأثير المسنود بالمعلومات.



معهد
الجزيرة للإعلام



AJMInstitute



+974 44897666
institute@aljazeera.net
http://institute.aljazeera.net/ar